حديث وشجون!

رئيس التحرير



تشغل الأحاديث الثقافية وسواها أحيازاً هامة في حيواتنا، وتستغرق أوقاتاً عزيزة، وتتطلب الكثير من الإمكانيات المادية، والقدرات العقلية والنفسية، وتحفز المشاعر والأحاسيس، وتستنهض المخزون المعرفي، والاستعدادات المفترضة للمناقشة والتحليل والاستنتاج، والمواجهة التي قد لا تكون يسيرة مضمونة النتائج، مهما كان الحرص شديداً والاهتمام عظيماً. وتتنوع موضوعات الأحاديث وتتعدد في الندوات والملتقيات العامة، واللقاءات الخاصة المبرمجة أو العارضة.. التي لا يستهان بحجمها وتواترها وأصدائها، وما تمثل من ألوان تساهم في إعطاء سمات وخصائص للمجتمع بشكل عام.

ومن البدهي أن الحديث يكون ذا جدوى، إذا كان المتحاورون جادّين في الطروحات التي يقدّمونها، معنيّين بالموضوع محور الكلام، عالمين بعناصره، (جميعهم أو بعضهم على الأقل)، ومهتمّين بالوصول إلى نتائج ملموسة وخلاصات

مفيدة. ويغتني الحوار بالأفكار الواضحة، والدقة في التعبير، والأسلوب الهادئ، بعيداً عن المناورة والمداورة للتخلص من تناقض في المقولات، وقلة في المعلومات، وضعف في الحجج، والهروب إلى الأمام بهجوم مفتعل، وموقف متعال، ونبرة عالية. ويمكن لأيّ من الحاضرين أن يسفّه الحوار، بتحويله إلى نقاش يثور حول القشور والجزئيات والخصوصيات، ويبتعد عن الأساس الذي عقد الكلام عليه، أو بدأ به وتنامى، ويُتناسى الهام والجوهري والأصيل.

ويمكن لآخر أن يشتته بالدخول في متاهات وتشعبات، تبعده عن المتن القوي، والهيكل المتماسك، والحامل الرئيس، والمسار المجدي؛ كما يمكن إغراقه بالهزل والسخرية والاستخفاف، والابتعاد عن أساليب النقاش المعهودة، والأعراف الرصينة التي تحترم الآخر، وتأخذ رأيه على محمل الجدّ، وتتجنب نقد الشخص الذي أدلى به، وعرض خلفياته التي قد لا تسرّ، أو محاولة النيل من قصده وغاياته ونواياه.

وتكمن أهمية الحوار المباشر في ضرورة حرص المتحدثين على عدم الإساءة الشخصية، والسعي للتخفيف من الحدّة والصراخ والانفعال، كي لا يتحول الأمر إلى مشادّات وخصامات ومواقف متشنجة قد تستمر طويلاً.

إن من الممكن تشويه المناسبة الثقافية، وتطبيع الحماسة فيها وإليها، بعرض العضلات غير الثقافية، وإن كان القائمون بذلك ينتمون إلى الحيّز الثقافي! وهناك من اعتاد على هذه الأساليب، ويستمرئ القيام بمثل هذه الأدوار، ولا يتردد في ذلك!

لهذا فإن الأمر يقتضي التحضير المناسب لمثل هذه الجلسات، واختيار المشاركين فيها بدقّة وحذر، من دون أن يعني ذلك إبعاد المعارضين، أو الذين يمكن أن يكون لهم موقف مختلف. كما ينبغي أن تكون الإدارة المعدّة أو الطارئة قادرة على التنظيم والضبط، للاستفادة القصوى مما قد يكون لدى الحاضرين، واغتنام الفرصة والوقت جيداً؛ فليس من جلسة بلا مدبّر أو مدير. ومن الناس من يسارع إلى تقمص هذا الدور بلا إمكانية أو تكليف، وفي هذا أيضاً تشويش مؤثر، وتخريب متعمّد أو عارض. والنتيجة واحدة!

تكاد تبتعد هذه الاعتبارات، حين يكون الحوار غير مباشر على منابر الإعلام المذاع أو المتلفز أو المكتوب على صفحات الجرائد والمجلات أو عبر الشبكة العنكبوتية. فيأخذ المتحدّث (مجده) في القول، والتوصيف، والتصنيف، والعرض، والمناقشة، والتخمين، والاستنتاج، والتقرير أيضاً. وليت الأمر يتوقف عند هذا؛ بل إنه يأخذ جانباً حاداً يصل إلى حدّ الاتهام!

ولا يتورّع بعض المتحدثين في القضايا الثقافية من خلف الحواجز الإعلامية والمكتبية العامة والخاصة، عن تناول الجانب الشخصي، والتكهن والافتراض والتقويم، والحكم بعد ذلك بما يناسبهم أو ما يريحهم أو يرضيهم أو يبرئهم!

ويعتمد المحاور في ذلك على أن هناك وقتاً قد يطول بين القول والردّ الذي قد لا يقرؤه الكثيرون، وبالتالي تبقى (أقواله) هي المسموعة والمتداولة أطول فترة ممكنة. ويساهم في هذا قرب المتحدثين من القائمين على هذه المواقع أو الفاعلين فيها؛ وقد يكون لهذا القرب أسبابه غير البريئة!

ولا يكاد يختلف ردّ الفعل أحياناً كثيرة عن الفعل نفسه، وهذا المبدأ معروف في حسابات العلم، لكنه يحضر أيضاً في سياق الحوار الموسوم بالثقافة، ويكون حضوره أكثر شناعة، لأن سلاح المتحاورين اللغة، وجلّهم ضليعون بها، وشاطرون في الصياغات والتشبيهات والمقارنات والإدانات... وليت هذه المقدرة تستخدم في النتاج الثقافي إبداعاً ودراسات ونقداً!

ومن المتحاورين من خلف الزجاج أو عبر الأوراق والفضاءات، من يريد تسفيه المواقف وتمييعها، أو السخرية من القضايا الأساسية والابتعاد عن المبادئ والأسس والفرضيات التي تشكل صلب العلاقات الإنسانية ومبتغاها، ويتهم المؤمنين بها المدافعين عنها بأوصاف لا تليق، ولا تنسجم مع الحال الثقافية بمعناها السامي.

والأنكى من كل هذا، أن من تزلّ قدمه في الحفرة الموحلة، أو يغمسها بنفسه، لا يعترف بذلك، حتى بعد أن تظهر الآثار، وتتوضح الأصداء؛ أو أنه لا يرى أن الأمر كذلك غافلاً أو متغافلاً، (والمصيبة أعظم!)؛ ويرى أن ما قام به، يمليه الوعي والفهم وبعد النظر، وتتطلبه الحقوق المثالية والواجبات الأخلاقية...! وعليك، وهو

يستعطفك أو يرجمك، أن تؤيده وتبارك فعلته، وتقرّ بريادته فيها، من دون أن يـرفّ له جفن، حتّى إن تسارع لك قلب، واهتزّ شعور، وارتعش ضمير.

وإذا كانت غفلة الإنسان (العاقل) كبيرة، فإن غلطة المثقف لا تقدّر نتائجها الكارثية على المصائر والأجيال، ولا تحدّ أبعاد انهياراتها أزمنة وأمكنة، لأن فيها جحوداً ونكراناً وخذلاناً للكثيرين الذين عانوا وربّوا، ووثقوا وآمنوا، وأملوا وانتظروا وضحّوا...، وتسويغاً للظلم، وتسهيلاً للتجاوزات، وتعميماً للفوضى التي سيكون المثقفون وقودها الأثمن، وتكون الإنسانية ضحيتها الكبرى. ■

★ غسان كامل ونوس



العولمة، الحضارات والنظام العالمي

مهدي مظفري

ت: عبد الكريم ناصيف

مقاربة لتفسير العالم

لماذا المفاهيم الثلاثة للعولمة والحضارات والنظام العالمي مترابطة؟ وكيف يترابط بعضها ببعضها الآخر؟ هنا سنبحث في الإجابة عن هذه الأسئلة. إن إجابة السؤال الأول بسيطة، فمن الواضح أن النظام العالمي الراهن يصعب فهمه تماماً من دون أخذ «العولمة» بعين الاعتبار؛ إذ إن آثار العولمة تصل إلى كل ركن من أركان العالم بمجال مختلف ودرجة مختلفة. لماذا «الحضارة» هامة؟ لأن من الحضارة تجسد جوهر النظام العالمي، لذلك هي هامة. فالحضارة، كما سنرى لاحقاً، تتضمن وتعكس الجوانب والأبعاد الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، والسياسية للنظام العالمي. إننا نعرِّف حضارة ما بأنها عظيمة، لكونها صلة وصل بين رؤية للعالم وتشكل تاريخي. يشكل جواب السؤال الثاني الموضوع الرئيس هنا؛ إذ سنحلل أولاً العلاقات بين الحضارة والهوية العالمية؛ ثانياً: سنشرح صلة العولمة بالاقتصاد العالمي؛ ثالثاً وأخيراً سنقوم بربط المفاهيم الثلاثة (عولمة، وحضارة، ونظام عالمي) معاً من خلال تقديم ثلاثة نماذج عن النظام العالمي.

لكن قبل الدخول في دراستنا، سنعمل على تقديم ملخص موجز عن طريقتنا النظرية في الفهم. يجمع الدارسون عموماً على أن العولمة هي أولاً وقبل كل شيء

ذات قوام اقتصادي. إذ يسهم التقدم التقني الكبير. إسهاماً واسعاً في تسريع العولمة الاقتصادية، وكذلك عولمة بعض أطر القيم، كحقوق الإنسان مثلاً. في هذا المجال يمكن تطبيق نظرية النظام العالمي لتفسير تطور نظم اقتصادية محدودة إلى مستوى الرأسمالية والاقتصاد العالمي؛ بل إن نظرية النظام العالمي ـ خصوصاً لدى بروديل ولرشتاين ـ تمضي أبعد من ذلك، وتعالج المسائل المتعلقة بالحضارة، الثقافة، الديمقراطية.. الخ (بروديل 1979، 1993، ولرشتاين 1992، 1995). مع ذلك يبقى التركيز الأساسي على الاقتصاد من دون الاهتمام كثيراً بالنظام الدولي، بظواهر أخرى مثل الفوضى، القطبية، القانون الدولي، الأخلاق الدولية، وبصورة عامة المسائل المتعلقة بهوية العالم. جزء أساسي من جوانب الأشكال هذه يدخل في مجال نزعة التفسير الاجتماعية التي تركز تركيزاً كافياً على التفاعل بين العوامل الدولية، إضافة إلى تركيزها على نوعية الفوضى وهوية الدول. مع ذلك فإن الإطار الاقتصادي لا يشكل أولوية لدى مدرسة التفسيرية الاجتماعية. لهذا، يفترض أن يكون المركب من هاتين الطريقتين أداة تفسيرية نظرية مفيدة لتوضيح العلاقات بين العولمة والحضارات. إن ارتفاع المستوى الجديد للحضارة وكذلك المسألة المتعلقة بهوية العالم الجديدة، هاتان المجموعتان المختلفتان من النظريات سوف تطرحان عملياً من دون الدخول في نقاش نظري حول النظريات المختارة؛ أي بعبارة أخرى، ستطبق النظريات هنا، ليس لغاية نظرية؛ بل ستستخدم فيما يتعلق بشرح العلاقات بين العولمة، الحضارة والنظام العالمي.

الحضارات وهوية العالم الجديدة

يُعنى السؤال الحاسم هنا بانسجام/عدم انسجام النظام العالمي الراهن وغير المسبوق مع عالم يتكون من حضارات متعددة. بعبارة أخرى هل يمكن للعالم أن يصبح عالماً واحداً على الصعيد الاقتصادي من دون أن يكون لذلك تأثير أساسي على الحضارات؟ مثل هذه الأسئلة الحاسمة والمعقدة تتطلب بحثاً مفصلاً وعميقاً لا يدخل ضمن إطار هذه الدراسة.

لكن، ثمة عنصران لهذه الإشكالية لابد من ذكرهما. أولهما، أن التجارة، كقاعدة عامة، تزيد آلياً من شدة التبادلات الثقافية، فالتجارة تحمل معها ثقافة التجار، وتاريخ البشرية يشهد على أهمية التبادل الثقافي من خلال التجارة. ثانيهما، أن ما يصلح للتجارة التقليدية والبدائية يصلح بالتأكيد لنظام بالغ الرقي كالرأسمالية،

فالرأسمالية تدخل تحولات بنيوية عميقة إلى المجتمع. إنها تقتضي تقسيم العمل، على شبكات توزيع، أنظمة مصرفية.. الخ. مثل هذه التحولات تجر تغيرات اجتماعية، وبالتالي تغيرات ذهنية وثقافية، وهكذا، فإن تطبيقاً عميقاً ومتواصلاً للرأسمالية في مجتمع ما سيشكل لدى الناس رؤية خاصة للعالم. ذلك أنه عندما يقوم نظام اقتصادي عالمي (الرأسمالية) بوظيفته من خلال نظام يعيش ثورة تقنية، فإن عقلية الناس وموقفهم تجاه مسائل وجودية (الحياة والموت، والصراع والتعاون، والزمان والمكان.. الخ) سوف تتأثر نتيجة لذلك. ومتابعة لهذا النقاش، لابد من معالجة إشكالات الحضارة بصفتها ظاهرة من الظواهر.

ثمة حضارات صغرى وحضارات كبرى وذلك تبعاً للنطاق الذي امتدت إليه الحضارة، ولطولها وعمقها. فهناك حضارات قصيرة الأمد (مثال على ذلك الحضارة المسيحية النسطورية في الماضي، والحضارة السوفيتية في العصر الحديث) وهناك حضارات تراكمية، أي ذات أمد طويل امتدت قروناً كثيرة (مثل الحضارة الرومانية والحضارة الإسلامية)، ولهذا الصنف تمتّ الحضارات الكبرى. إنها ذلك النوع من الحضارة الذي يستمر في التألق حتى بعد فترة طويلة من انهياره، أما الحضارات الجديدة فغالباً ما تكون نسخاً معادة من الحضارة التراكمية والكبرى. في وقتنا الحاضر، ما تزال الفلسفة السياسية الغربية من وحي الفلاسفة الإغريق القدماء، والنظام القانوني القائم ما يزال من وحي التركة القانونية للإمبراطورية الرومانية وتأثيرها. من جهة أخرى، ما يزال المسلمون يعودون إلى تراثهم بهدف صنع حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإعادة صنعها من جديد.

لقد مر زمن، وجدت فيه حضارات كبرى مختلفة معاً. وجودها هذا لم يكن سليماً دائماً؛ بل غالباً ما كانت تهيمن عليه الحروب؛ فكل حضارة، في ذلك الحين، كانت متفردة، بمعنى أن لها مجموعتها الخاصة من القيم، والمفاهيم الاجتماعية والسياسية المطبقة، وفكرة محدودة عن هويتها، وكذلك هوية كل حضارة من الحضارات الأخرى، كما كانت خصائص كل حضارة تشكل معيارها الحضاري الخاص، ثم جاءت العولمة فحطمت النظرية الدورية التي دافع عنها توينبي (1995) وكويجلي (1961)؛ إذ أن العولمة الآن تميع الحدود بصورة مطردة، وتخلط بين خصائص الحضارات المختلفة. إنها العولمة التي تنتقي بعضها من خصائص الحضارات المختلفة لتصنع منها نوعاً من التعايش التكافلي.

غالباً ما يتم تعريف الحضارة بعبارات غامضة ومبهمة: «التوجه الحتمي للثقافة (شبنجلر، هنتنغتون، 1996، 42)؛» نوع الثقافة الموجود في المدن «باغبي، 1958: 162، 3»؛ الحضارات لا يمكن رؤيتها كالدساتير «توينبي، 1995: 46»... الخ، مثل هذه التعريفات لا تقول، بالحقيقة، شيئاً ملموساً وعملياً حول الحضارات، أما فرناند بروديل فيقدم لنا تعريفاً أفضل، حين يعرِّف الحضارة بأنها «القيم المادية والأخلاقية معاً» (1995: ؟)، فيما يميز عمانوئيل لرشتاين، الذي كان يشكك في مختلف تعريفات الحضارة، بين «المنظومة التاريخية» و«الحضارة». فالحضارة، حسب رأيه، تشير إلى «الادعاء المعاصر فيما يتعلق بالماضي؛ من حيث استخدامه في الحاضر لتسويغ الوصول إلى التراث، نزعة الانفصال، الحقوق» (لرشتاين، 1992: 235). وعلى الرغم من الاختلاف في الرأي بين الدارسين، هناك على الأقل إجماع على أن الحضارات أوسع من ثقافة مفردة وأكبر من مجموعة ثقافات؛ أي بعبارة أخرى الحضارة «تشكل ـ كبير» يتكون من «أنماط»، نظم وتحركات.

«إننا نتفرق مرة ثانية إلى مذاهب واتجاهات مختلفة، فالأنماط هي الترتيبات التي تمنح الأجزاء علاقة بعضها بالبعض الآخر وبالحضارة ككل، حيث لكل نظام وحدته الخاصة، بصرف النظر عما إذا كان يشكل جزءاً من نظام أكبر أم لا». (ميلكو، 1995: 30).

لهذا يبدو أن إدخال «التشكل التاريخي» أو البعد «المادي» في الحسم الثقافي والذاكرة أمر لا مفر منه، على الأقل؛ حيث يكون الهدف صياغة مفهوم عملي.

تتكون الحضارات التراكمية والكبرى، حسب رأينا، من أجزاء غير قابلة للانفصام.. الجزء الأول يتكون من رؤية صريحة للعالم، قد تكون مجموعة من النظم الثقافية، والأيديولوجيا أو الدين وهي الحالة السائدة عموماً. الجزء الثاني يتمثل بنظام سياسي، عسكري واقتصادي مترابط، غالباً ما يتجسد على شكل امبراطورية أو تشكل تاريخي، لهذا أعرِّف الحضارة بأنها صلة وصل بين رؤية للعالم وتشكل تاريخي؛ أي بعبارة أخرى، عندما تتحقق رؤية محددة للعالم من خلال تشكل تاريخي، يدعى هذا التحقق حضارة. وعندما يحدث تشكل تاريخي من دون رؤية شاملة محددة للعالم، فإن تشكلاً كهذا قد يشكل قبائل، ودولاً، وامبراطوريات وأشكالاً أخرى من الكينونات السياسية، لكنه لا يشكل حضارة. كذلك، عندما توجد رؤية للعالم من دون هيكل ـ أي شكل «مادي ملموس» ـ فإنها تظل مجرد

إيديولوجيا، ثقافة أو دين، فالحضارة الحقيقية هي، بالضرورة، كينونة مولِّدة: في خطابها (رؤية العالم) وكذلك في تشكلها التاريخي/ نظامها.

مثال على ذلك، الحضارة الرومانية برؤيتها ذات الصفة الكونية المحكمة التي دعمتها تكوينتها الامبراطورية؛ الحضارة الإسلامية بقرآنها كرؤية للعالم، والأمة/الخلافة كتشكل تاريخي.

لكل حضارة معيارها الخاص؛ فمعيار الحضارة الصينية يختلف عن معيار الحضارة الإسلامية، تماماً كما يختلف معيار الحضارة الأوربية عن معيار الحضارة الهندية؛ أي ببساطة، يمثل معيار كل حضارة بطاقة الهوية والـ د. ن. آ للحضارة ذاتها. الأكثر من ذلك، يمكننا القول إن معيار الحضارة هو المقياس الذي يحدد طبقاً له من هو «الحضاري» ومن هو «غير الحضاري». إذ إن «غير الحضاري» لدى حضارة ما قد يعد «حضارياً» لدى أخرى والعكس بالعكس.

ثمة ترابط مباشر بين القوة الحقيقية لحضارة من الحضارات واتساع معيارها، فحين تصبح حضارة ما أقوى من أخرى، تهيمن بمعاييرها، وتصبح هي المعايير السائدة؛ إذ غالباً ما تفرض هذه المعايير المهيمنة فرضاً على الآخرين (مثلاً «فرض النظام الرأسمالي»، «المعاهدات غير المتكافئة»)، لكن يمكن أيضاً إضفاء الصبغة الذاتية عليها، ويتم قبولها طوعياً (الارتداد إلى دين معين، الالتزام بالديموقراطية.. الخ)؛ إذ يغدو رفض المعيار المهيمن أو معارضته إساءة تستحق العقاب. هذا العقاب قد يتخذ أشكالاً مختلفة: الجهاد ضد غير المسلمين، العقوبات الاقتصادية على العراق، الإدانة العالمية لشروط حقوق الإنسان في الصين.. الخ. تنتج الحضارات الضعيفة معايير ضعيفة فقط من حيث درجة تطبيقها وقبولها ونطاقهما؛ أما معيار الحضارة التي انهارت، فلا يمكن إعادته للحياة بعد سقوطه.

ومتابعة لنقاشنا حول الحضارة، ليس ثمة دليل تاريخي على أن الهدف الأساسي للحضارات هو ترسيخ السلام الداخلي. فالحضارات كلها عانت، تاريخياً، من صراعات داخلية حادة أدت إلى الحروب.

والحقيقة أن الصراعات الداخلية كانت السبب الرئيس لانهيار الحضارات. بعبارة أخرى؛ كان الصراع داخل الحضارة هو الأكثر غلبة والأكثر تدميراً من الصراع بين الحضارات، وهذه ملاحظة عامة تنطبق على كل الحضارات بما فيها الحضارة الغربية. والحقيقة، أن الحضارة الغربية هي واحدة من أكثر الحضارات حروباً. من

دون أن نشير هنا إلى الحروب الخارجية المرعبة والدموية التي لا تعد ولا تحصى والمتعلقة بالاستعمار والامبريالية الغربيين؛ بل نشير إلى الحروب الداخلية كحرب «المئة عام» مثلاً، حرب «الثلاثين عاماً» (1618 ـ 48)، حروب نابليون، الحرب العالمية الأولى، والحرب العالمية الثانية. كذلك عرفت الحضارة الإغريقية حروباً كثيرة مثل: الحرب البيلوبونيزية بين أثينا وإسبارطة، والحرب بين الأثينيين أنفسهم، كما أن الإمبراطورية الرومانية القوية لم تستطع الفرار من قدرها في الانقسام وظهور الإمبراطورية البيزنطية كمنافسة جديدة لها. وقد اتبعت الإمبراطورية الإسلامية المسار نفسه وانقسمت إلى أقسام عدة (العباسيين، الفاطميين، السلاجقة.. الخ) وهو ما أدى في النهاية إلى انهيارها كامبراطورية وحضارة السؤال، الآن، لماذا لم يؤد تاريخ الحروب المرعبة للحضارة الغربية إلى انهيار الحضارة الغربية؟ لماذا صار الغرب، وعلى نحو يثير المفارقة، أكثر قوة؟ ولماذا ما تزال حضارته متألقة لا كنجم في طريقه إلى الزوال؛ بل كحضارة مهيمنة لا منازع لها؟ أية خصائص لهذه الحضارة بالذات تجعلها متفردة تماماً؟ هي ذي الأسئلة الهامة والمعقدة التي تتطلب بحثاً شاملاً متعدد فروع المعرفة.

يحتج بعض الدارسين الغربيين بالقول إن الحضارة الغربية، عملياً، هي قيد الانهيار، يمثل هذا الاتجاه شبنجلر وهنتنغتون. لكن إذا ما نظرنا إلى الغرب ككل (الولايات المتحدة، أوروبا، كندا، أستراليا، اليابان.. الخ) نجد أنه ليس هنالك أعراض جدية تدل على انهيار وشيك؛ بل العكس هو الصحيح، فالسهم يتحرك في الاتجاه المضاد. يمكن للحضارة الغربية الراهنة، شأنها شأن أية حضارة أخرى، أن تكون، بالطبع، عرضة للانهيار أيضاً، لكن هذا لم يحدث بعد، وربما لن يحدث أبداً، وذلك، أساساً لأن ما يميز هذه الحضارة، ويجعلها مختلفة عن الحضارات السالفة الأخرى، إنما يكمن في أن الحضارة الغربية تمثل نموذجاً فريداً لا سابق له في تاريخ الجنس البشري. وهي أنها حضارة ديموقراطية. ونظراً لأن الديموقراطية تقوم، بالأساس على حرية الرأي والتعبير وحكم الشعب للشعب وبالشعب، فإنها تمتلك صفات الضبط ـ الذاتي حاسمة الأهمية. نتيجة لذلك، وطالما بقي الغرب ديموقراطياً تماماً، ستبقى الحضارة الغربية قادرة على تجنب الانهيار. لهذا، وبسبب الطبيعة الخاصة (الديموقراطية) للحضارة الغربية، فإن سقوطها، حتى لو حدث، سيكون مختلفاً عن سقوط الحضارات السالفة الأخرى كلها. في هذا السياق، يمكن للمرء أن يميز بين

قدرات القوى الغربية ومصير الحضارة الغربية. الآن، القوى الغربية والحضارة الغربية متماثلتان تقريباً. لكن أي انهيار للقوى الغربية وقدراتها سيؤثر سلباً، بالطبع، على الحضارة الغربية، مع ذلك يمكن للحضارة الغربية أن تستمر، كحضارة، في أنحاء أخرى من العالم، تماماً كما حدث للمسيحية التي عاشت واستمرت كديناً مسيطراً خارج مسقط رأسها الأصلي.

مع توسع الحضارة الغربية، أوجدت العولمة، وجنباً إلى جنب، نظاماً عالمياً محدداً، هذا النظام العالمي ليس محدوداً فقط باستقرار ميكانيكي؛ فالنظام العالمي الجديد يتجاوز مسألة الاستقرار. إنه يتطلب الشرعية التي تختلف تماماً عن الشرعية المتعلقة بالسيادة المطلقة والدائمة، تركة النظام الويستفالي. الجديد هنا أن التغيرات الجديدة في ماهية الدولة هي تغيرات أفقية وعمودية على حد سواء. إن ماهية دول مثل جمهورية التشيك، بولندا، رومانيا، بلغاريا أو جمهوريات البلطيق تختلف الآن اختلافاً تاماً عن ماهيتها قبل نهاية الحرب الباردة. على أن التغير الأهم في الماهية، هو بلا شك تغير ماهية الدولة الروسية، إذ إن لهذا التغير عدداً كبيراً من النتائج بالنسبة إلى السلاح والاستقرار العالميين. نتيجة ذلك، يمكننا الزعم أن الصواريخ الروسية، اليوم، تختلف ثقافياً عن صواريخ الاتحاد السوفيتي السابق، مع ذلك، ثمة مقاومة للتغير العام. فالصين، كوريا الشمالية، إيران وبعض البلدان الأخرى تقاوم، بدرجات مختلفة، وكل في مجالها، عملية التغير. مع ذلك، فإن التغير في ماهية الدولة لم يؤثر كثيراً في بنية النظام الدولي؛ إذ إن النظام يتغير فقط إذا تغير المبدأ الموجه له، والمبدأ الموجه للنظام لا يزال هو الفوضى لذلك يظل النظام هو ذاته.

ترى هل تغير نظام القطبية الثنائية؟ ليس بالمعنى العسكري؛ فبعد أكثر من عقد على سقوط جدار برلين، مايزال هناك توازن قوى نووي بين الولايات المتحدة وروسيا، وريثة الاتحاد السوفيتي، وإذا كان المبدأ الموجه للنظام مايزال هو ذاته والتوازن النووي للقوى لم يتغير هو الآخر، إذن، أين هو التغير الفعلي؟ في هذا المجال، تبعث الواقعية ـ البنيوية رسائل متناقضة. فمن جهة، يقول كنيث وولتز، أهم رموز الواقعية البنيوية، «من الواضح أن شيئاً ما قد تغير»، ومن جهة أخرى يقول: «مع ذلك، لم يتحول العالم، فبنية السياسة الدولية أعيد تشكيلها ببساطة نتيجة زوال الاتحاد السوفيتي، ولسوف نحيا فترة من الزمن، نوعاً من الأحادية القطبية». من هذا الجدل، يمكننا الاستنتاج أن التغير على مستوى الوحدة (أي الاتحاد السوفيتي في

هذه الحالة) قد يؤدي إلى تغير في بنية النظام الدولي. ومن المفاجئ أن وولتز، بطرحه هذه الفكرة، يناقض نفسه حين يقول إن «التغيرات في بنية النظام تختلف عن التغيرات في مستوى الوحدة». الفكرة الأخيرة صحيحة رغم أنها تتناقض بكل وضوح مع فكرته الأخرى، وهي أن بنية النظام الدولي قد أعيد تشكيلها. «والطريقة الوحيدة لحل هذا التناقض القول إن بنية النظام الدولي لم تتغير؛ إذ على الرغم من هيمنة الولايات المتحدة (وليس القطبية الأحادية)، فإن النظام ما يزال نظام الفوضى؛ أي من الواضح أن التغير لم يحصل في بنية النظام الدولي؛ بل حصل تحديداً في العالم وفي هوية العالم، وبالتالي في هوية النظام العالمي، هذا يعني أن هوية النظام يمكن أن تتغير، في حين تبقى البنية من دون تغير. نتيجة ذلك، فإننا ما نزال نهبة للفوضى، لكنها ليست الفوضى ذاتها، وما يزال لدينا توازن قوى؛ لكنه ليس توازن القوى ذاته، كما أنه ما يزال لدينا دول؛ لكنها لم تعد الدول ذات السلطة والسيادة ذاتها. مع ذلك، من الواضح أن العالم قبل سقوط جدار برلين مختلف تماماً عنه بعد سقوطه. إن توازن القوى بين الكتلة الديموقراطية من جهة، والكتلة غير الديموقراطية من جهة أخرى، يختلف عن توازن القوى بين الكتلتين الديموقراطيتين، وبصورة أكثر تحديداً، يختلف توازن القوى بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة كل الاختلاف عن توازن قوى محتمل بين الولايات المتحدة وأوروبا. كذلك صحيح تماماً أن الفوضى الديموقراطية تختلف كل الاختلاف (من حيث الدور الوظيفي، التواصلات والنتائج) عن الفوضى المختلطة (ديموقراطية وغير ديموقراطية). ففي نظام قائم على الفوضى، ثمة طريقتان لتصنيف الدول. إحداهما تقوم على أساس ـ القوة، والآخر على أساس ـ النوعية. إن معظم النظريات، خصوصاً الواقعية (القديمة والحديثة) تصنف الدول طبقاً لقدرتها (قوتها) المادية النسبية: قوى فائقة، قوى كبرى، قوى وسطى، وقوى صغرى. وحسب وجهة النظر هذه فإن الأسلحة النووية هي أسلحة نووية مستقلة عن الصفات غير الأساسية لمالكها. كما أن بعض الأسلحة النووية أقل تدميراً من بعضها الآخر، وليس.هناك «صالح» و«طالح» في العالم الميكافيللي؛ بل هناك فقط «أعداء» و«أصدقاء»، عداوة وصداقة، كما إن وولتز مقتنع بأن مصالح الدول لا شأن لها بهويتها، إذ قد تتماثل مصلحة دولة ديموقراطية مع مصلحة دولة غير ديموقراطية.

مع ذلك يعترف أن «للحكومات كلها أخطاءها، لكن لاشك في أن أخطاء الديموقراطيات أقل من غيرها، إلا أن هذا ليس جيداً بما يكفي لدعم أطروحة السلام الديموقراطي» (وولتز، 2000: 121). وإذا كان الأمر كذلك، لماذا ينظر الرئيس بوش إلى روسيا بصفتها صديقة للولايات المتحدة؟ أن نقول إن السبب هو ضعف روسيا قد يكون حجة واقعية، وفي هذه الحالة، لماذا لا يعدّ رئيس الولايات المتحدة بلدان كالصين، كوريا الشمالية أو إيران أصدقاء للولايات المتحدة؟ فهذه الدول أضعف، بالمعيار العسكري، حتى من روسيا. إن السبب الرئيس في عدم عد هذه الدول «صديقة» يكمن في هويتها الخاصة أكثر مما هو في قدراتها العسكرية. لهذا السبب، فإن التفسير المعقول والمنطقي أكثر يكمن في أن التغير في هوية روسيا هو السبب الحقيقي في تغير نظرة الولايات المتحدة إليها. هذه الملاحظة توصلنا مباشرة إلى الطريقة القائمة على أساس ـ النوعية. هذه الطريقة تتعامل مع ماهية الدولة، وكذلك مع ماهية الصواريخ. فهناك قذائف «غير حضارية» تماماً مثلما هناك قذائف «ديموقراطية» وقذائف «غير ديموقراطية»، في حين أن كل القذائف «الحضارية» و«الديموقراطية» صديقة لأنها تتشارك في القيم الديموقراطية ذاتها، فإن القذائف والصواريخ «غير الحضارية» و«غير الديموقراطية» عدوة ليس فقط لبعضها بعضاً؛ بل بالتأكيد للصواريخ الحضارية والديموقراطية أيضاً. هنا، بوسع المرء أن يجادل بأن الصواريخ «غير الحضارية» تشترك في القيمة ذاتها ـ العنصر غير الحضاري ـ مما سيمنعها من الدخول في حرب ضد البرابرة الآخرين؛ رداً على هذه الحجة، يمكن القول إن «القيم» غير الحضارية لا تخلق «مصالح مشتركة» طويلة الأمد كما تفتقر لثقافة التعاون. فطوال عقود ظل الاتحاد السوفيتي وجمهورية الصين الشعبية شريكين في الإيديولوجيا ذاتها (الماركسية ـ اللينينية) ويعملان من أجل الهدف ذاته: تحقيق الشيوعية؛ لكن من الواضح أن هذا لم يكن كافياً لترسيخ مصالح مشتركة دائمة بينهما. بل الأكثر من ذلك، أن الشرخ أدى عملياً إلى «نزعة قتل الأخ» وإلى التضاد والعداء بين بكين وموسكو. وبما أنهما لم تكونا ديموقراطيتين، فإن «ثقافتهما المشتركة» كانت سلبية. والثقافات المشتركة السلبية تكونّ ذات قدرة غير كافية لإقامة «سلاح غير حضاري».

إن السبب الرئيسْ للافتقار إلى مصالح مشتركة دائمة وتعاون سلمي لدى الدول غير الديموقراطية، هو أن «ثقافتها» غريبة على مفهوم الدخول طوعاً في عقود

واتفاقات. وفي حين أن الديموقراطية تقوم بالأساس على نظام التعاقد الحر، فإن البنى غير الديموقراطية هي منتجات إجبارية للقوة، لهذا تكون غير قادرة على إنتاج مصالح مشتركة. هنا يمكن للمرء أن يجادل بأن حلف وارسو والكوميكون اللذين أنشئا سنة 1955 و1949 حسب التسلسل، ينقضان الحجة المذكورة آنفاً. لكن رداً على هذا، نؤكد على الفارق الأساسي بين التحالف العسكري، من جهة، وتنظيم الأمن الجماعي أو المجتمع الأمين من جهة أخرى. فكما يقول ألكسندر ويندت «التحالفات هي ائتلافات مؤقتة لدول ذات مصالح ـ ذاتية تلتقي معاً لدواع ظرفية رداً على خطر محدد. لكن ما إن ينتهي الخطر حتى يفقد الائتلاف مسوّغ وجوده ويتفكك». (1994: 386). إنه لصحيح أن كلاً من حلف وارسو والناتو كان لديه، من حيث المبدأ، الخصائص ذاتها، لكن الفارق المهم بين الاثنين أن الأول تفكك قبل أن ينتهي خطر الناتو، في حين تحول هذا الأخير من تحالف إلى رابطة جماعية؛ أي إنّه بذلك غيّر مسوّغ وجوده من كونه يعمل ضد خطر محدد إلى كونه يعمل ضد أخطار غير محددة. كذلك نصل إلى النتيجة ذاتها، حين نقارن بين الكوميكون والاتحاد الأوروبي، أي أن الانحلال الذاتي للكوميكون كان نتيجة لاتصافه بالميكانيكية ونقص النمو. في حين أن تقدّم الاتحاد الأوروبي يعود إلى أنه يتصف بالتكاملية والتراكمية.

يقسم جون رولز، بناء على معيار النوعية، الدول (الشعوب حسب مصطلحاته) طبقاً للدرجة التي تستطيع بها «تذويت» (اختفاء الصبغة الذاتية) على «الثقافة الحرة». إنه يقسمها إلى: 1 ـ شعب حر بشكل معقول. 2 ـ شعب لطيف (غير حر). 3 ـ دول خارج القانون. 4 ـ مجتمعات مرهقة بشروط غير مرغوب فيها. وهو يعتقد أن السلام قد يكون «ممكناً» بين الصنف الأول والثاني من الدول، وبكل وضوح مع الصنف الثالث، هنا، لا يعطي رولز أهمية كبيرة للسلاح النووي؛ بل لما يجعل، حسب نموذجه، السلام ممكناً بين الصنفين «1» و«2» ألا وهو، مرة ثانية، «الصلات الثقافية الأساسية» بينهما (احترام حقوق الإنسان الأساسية، الواجبات الأخلاقية، طاعة القانون.. الخ). على أن الشرط الأهم لتصنيف الدولة على أنها حسنة ومقبولة هو أن لا تكون عدوانية. فحسب المصطلحات الحضارية، يقوم تصنيف رولز للدول على أساس «الهوية الثقافية» أكثر مما يقوم على القوة المادية.

يتكون العالم، حسب وجهة النظر هذه، من «حضاريين» أو «شبه حضاريين» ومن «غير حضاريين» أو «متوحشين» (روجير 1910: أو بنهايم 1912، غونغ 1984). وحسب كلتا الطريقتين، فإن هوية الفاعل هي التي تحدد نوعية الفوضى وليس العكس. حجتنا في ذلك أن التغير في الساحة الدولية الذي نشهده في فترة ما بعد الحرب الباردة، يعود بصورة أساسية إلى تحول اليهودية الروسية أكثر مما يعود إلى تفكك الاتحاد السوفيتي، فالأول هو السبب في ظهور الأخير وليس العكس؛ إذ كان بالإمكان أن يتفكك الاتحاد السوفيتي ويبقى الوضع على حاله (أي بقاء الهوية الماركسية ـ اللينينية). طبقاً لهذه الفرضية، فإن الاتحاد السوفيتي كان سيغدو متحدياً أضعف بالتأكيد، لكن من دون أن يترك ذلك تأثيراً ملموساً على هوية النظام. كما كان سيصعب على الناتو أن يتدخل في يوغسلافيا وبولندا، ولن يكون من السهل على جمهورية التشيك وهنغاريا أن تصبحا عضوين كاملين في الناتو. السبب هو أن الاتحاد السوفيتي لم يكن ليتحدى القوى العسكرية للولايات المتحدة (وبالتالي الغرب كله) فحسب؛ بل أيضاً وعلى نحو خاص هوية الغرب بالذات. لهذا فقط، حين غيَّر الاتحاد السوفيتي هويته، بالتخلي عن موقفه العدائي تجاه الهوية الغربية، بدأ التحرك ببطء باتجاه «الحضارة» الغربية والمشاركة في الذاتية ـ الداخلية نفسها، ونتيجة لذلك، تغير معنى وجوهر التحدي العسكري الذي تمثله روسيا؛ أي باختصار، باتت «الصواريخ الروسية» مختلفة عن «الصواريخ السوفيتية»، ثقافياً، وذلك بمعزل عن أدائها التقني. من هذه الزاوية فقط، يمكن فهم بيانات بوش المتعلقة بروسيا فهماً صحيحاً، فقد أعلن غير مرة أن روسيا صديقتنا (الولايات المتحدة/الغرب)، فما الذي حدث حتى صارت روسيا صديقة الولايات المتحدة؟ أليس ذلك نتيجة التغير الأساسي في هوية روسيا؟

كيف يمكن للواقعيين البنيويين أن يفسروا هذا التغير؟

في الوقت الراهن، ليس هناك علائم ملموسة على عودة الصين المحتملة إلى المادية أو عودة فتينام إلى عهد هوشي منه، أو عودة إيران إلى عهد الخميني؛ بل العكس هو الصحيح، فهناك العديد من المؤشرات الدالة على أن هذه البلدان تنوي إتباع سياسات إصلاحية؛ أي هناك تحرك مستمر باتجاه التلاقي في العالم، وهو ما يؤثر في العلاقات داخل ـ الدولة أيضاً. هذا التلاقي ليس تكتيكياً ولا هو مجرد تلاق سياقي لمصالح مادية بين الدول فقط. فالتلاقي مفهوم عريض جداً لا يمكن اختزالهُ

إلى مجرد «تحالفات» مؤقتة (كالتحالف بين ألمانيا النازية والاتحاد السوفيتي الستاليني سنة 1939، مثلاً) بل هو نتاج تغير في توجه الدول. نحن لا نقول إنه كامل تام وغير منقوص، إلا أن الاتجاه نحو التلاقي كبير إلى درجة غير مسبوقة. ذلك أن توجه الدولة المعاصرة يتحرك بصورة عامة تقريباً باتجاه الرأسمالية والليبرالية. نلاحظ هذا التوجه بصورة مباشرة أكثر في «مركز» النظام العالمي (الغرب) كذلك في بلدان مثل روسيا؛ الصين، فيتنام وإيران؛ لكن ما يزال على هذه البلدان أن «تضفي صبغتها الذاتية» على المعايير المترابطة مع معيار الحضارة العالمي، إلا أنها ما تزال في مرحلة «ما قبل التذويت» أو «الشلال المعياري» (فنيرمور وسكينك، 1998: 902 ـ 4). هذه الملاحظة الفعلية لا تدل بالضرورة على أن هذه البلدان كلها تشترك في الأفكار والقيم ذاتها، وأن لهذا النهج ذاته فيما يتعلق بحقوق الإنسان، الديموقراطية والليبرالية. من جهة ثانية، لا ينكر أحد أن الشقة، بالمعنى التاريخي، بين رؤى العالم المختلفة، هي الآن أضيق مما كانت عليه في أي وقت مضى. فدعامتا الحضارة ـ الكبرى الراهنة ما تزالان من دون منافس، كما أن مشايعة الليبرالية والرأسمالية في ازدياد؛ أي بعبارة أخرى، قلّصت العولمة الفروق بين رؤى العالم المختلفة إلى حد كبير، لكنه ليس تلاقياً كاملاً بعد، ولا تباعداً كاملاً تماماً. ■

الترجمة في كنف تحليل الخطاب

اقتراب واصف في المفاهيم

أ. محمد عدلان بن جيلالي(*)

1 ـ نقطة نظام

من بوسعه، من البحاثة والدارسين ـ اللغويين، والإبستمولوجيين بخاصة ـ أن يدحض حقيقة توالد المصطلحات والمفاهيم، الذي انجرَّ عن توالد مجموعة من المناهج النقدية، والبحثية المعاصرة؟ فالمصطلح الواحد ما فتئ يختلف، ويتحوَّل.. باختلاف المناظير المنهجية، وتحوُّل منطلقات المفهمة. من هنا، لا غرو أن يتخالف المنظرون في تأسيس المفاهيم، وضبطها، لأنهم مختلفون ـ سلفاً ـ في الانتماء الحقلي، والتموقع النقدي. بناءً على ذلك، إننا لنسلِّم ـ في هذا المقام ـ بتعدد مفاهيم «تحليل الخطاب»، وانشغالاته تعدداً نتج عن وقوع مصطلح «الخطاب» عينه في بؤرة تقاطع حقول معرفية شتى. إنه التعدد المحتوم الذي طفق ينطبع بمنطقية التنظير، ويتصف بخصوبة الإجراء في كنف الترجمة على وجه الخصوص.

ففي ضوء نزعة الانشطار المفاهيمي، والتوالد المصطلحي التي ما برحت تصم هذا العصر، لم يعد ثمة ما يسوّغ للترجمة، إن بوصفها منهجاً نقدياً، أو مراساً حضارياً، تخلفها عن مواكبة مستجدات الحقول، والتخصصات، والتكيف مع إفرازاتها المفهومية تكيفاً استمثارياً نمذجياً. وبغض الطرف عن التعقيد الذي يستميز به الفعل الترجمي، فإنه يظل نشاطاً لغوياً في المقام الأول؛ إذ يستحيل أن تقوم له قائمةٌ في غياب مصطبة النص، وعارضة الخطاب.

(*) أستاذ في جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر.

من هذا المنطلق، نرى أنَّ الاستباق إلى موقعة الترجمة بين ظهراني «تحليل الخطاب» من دون أن نعرج على توصيف ـ ولو مقتضب ـ لمقولتي «النص»، و«الخطاب»، إنما هو إجراءٌ فيه ما يسيء إلى القوام المنهجي لهذا البحث كثيراً.

فما «النصُّ»؟ وما «الخطاب»؟ وما حدود إفادة المترجم من المنطلقات الابستمولوجية، والاعتبارات المنهجية لـ «تحليل الخطاب»؟

2 ـ مقولة «النص ـ Le texte»

اقترن مفهوم «النص» ـ ولا ريب ـ بالمحروف من أمد بعيد؛ إذ كانت الكتابة، في مستواها النظامي، والعيني، منطلقاً بيناً قد استند إليه في فهم حقيقة النص، وإدراك أبعاده الأنطولوجية من قبل فقهاء اللغة، ومفسري النصوص القديمة، ودارسي اللغات الميتة(1). فالنص ـ وفق هذا الطرح الكلاسي ـ إنما هو بنية نسقية مغلقة، أنيطت دراسته ـ أول الأمر ـ بمفهوم العلامة، مما حصره في مقولتي الجملة، والنظام (2).

بيد أن مفهوم النص، في مطلع الستينيات، قد طفق يتملص من قبضة النقد، والمطارحات الأدبية، ليلج مجال الدراسات اللسانية، والمقاربات اللغوية؛ إذ أضحى مفهوماً يتعالى على «الجملة»، ويتخطى منطق البنية، والنظام. الأمر الذي أفضى بالسيميائيات إلى ضرورة «تقعيد مفهوم النص بوصفه وحدة خطابية تختلف عن الجملة بنوياً، وتتم داخله دراسة كل الظواهر اللسانية»(3).

إن ولوج «النص» بوتقة اللسانيات هو ما حوله ـ لا محالة ـ مصطلحاً حمال أوجه، ومفاهيم؛ فأضحى، والحال هذه، «من الواجب أن يختلف عن الفقرة بوصفها وحدة، طباعية تتألف من جمل عديدة؛ إذ بوسعه أن يكون جملةً، كما بوسعه أن يكون كتاباً كاملاً. فالنص ـ من هنا ـ يتحدد مفهومه باستقلاليته، وكذا بانغلاقه» _4).

إنما هو الأمر الذي جعل من النص حضوراً تجريدياً يقبل التحيين في صور شتى من الأنظمة والبناءات العلاماتية المتباينة جنساً، ونمطاً. فقد يتمظهر النص ـ من ثمة ـ فيلماً، أو تسجيلاً على شريط مغناطيسي، وبوسعه أيضاً أن يأخذ شكل خليط من العلامات؛ المنطوقة، والموسيقية، والتصويرية... المثبت على قرص مضغوط (5).

هكذا، لم يعد النص نظاماً حرفياً قاراً؛ بل طفق يتسم بالعرضية، والترحل، والتشبع؛ حيث بات يُتلقى ـ بالمفهوم اليمسليفي ـ على أنه نظامٌ إيحائيٌّ يحكمه قانون النسخة، والتحول في وجوده ضمن زحمة من أنظمة الدلالة (6).

تأسيساً على ذلك، فقد أسديت إلى مقولة «النص» جملة من مظاهر التجلي؛ إذ هناك المظهر الشفوي الذي يصنعه المستويان: الفنولوجي (Phonologique)، والنحوي (Grammatical)، والمظهر التركيبي (Syntaxique)، لا بوصفه تركيباً جملياً؛ بل بوصفه تعالقاً بين وحدات نصية، والمظهر الدلالي (Sémantique)؛ نتاج التراكب بين المظاهر السالفة (7). أفضى هذا التصور إلى تفتق أنماط كبرى لتحليل النصوص متمثلةً في التحليل البلاغي (Rhétorique)، والسردي (Narrative)، والموضوعاتي (Thématique) حيث اختص كلُّ نمط منها بمدارسة مظاهر النص(8) المذكورة وفق الترتيب الذي وردت عليه أعلاه. وفضلاً عن هذا التداعي في إنتاج المفاهيم، وإفراز التفرعات الإجرائية.. لم يعد المصطلح يتسع لاستغراق مفهوم النص، واستحواذ خصائصه التقعيدية، مما حضّ مجموعةً من السيميائيين على التفكير في محاولة إرساء دعائم لما اصطلح عليه بـ: «نظرية النص» (9).

وفي خضم ذلك، أطلقت «جوليا كريستيفا ـ Kristeva» خاصية الـ «عبر ـ لسانية» على ظاهرة «النص»، فأنتجت ـ فضلاً عن ذلك ـ مفهوماً لافتاً يتساوق مع المناخ التنظيري السائد وقتئذ؛ مفاده أن «النص جهاز عبر ـ لساني، يعيد توزيع نظام اللغة بربط العلاقة بين كلام تواصلي، غايته الإبلاغ المباشر، وبين مختلف الملفوظات السابقة، والآنية». فالنص، بهذا المفهوم، لم يعد محصوراً في حضوره النسقي اللساني، إنما تعداه إلى مختلف الأصعدة اللانصية التي لا يمثل اللسان حيالها سوى بؤرة استحضار، وتحيين، فأضحى ـ فضلاً عن ذلك ـ «ممارسةً مركبةً يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي، الذي يمارس لعبة بواسطة اللسان؛ وبهذا المقدار يكون لعلم النص علاقة مع الوصف اللساني» (11). ذلك ـ تدقيقاً ـ ما أكسب النص سمةً تداوليةً تستوجب على مدارسه أن يتكئ على أبعاد خارجة عن نطاق اللغة من قبيل: الفعل التواصلي.. وهلم جرا (12).

من منظور ذلك، إنما لا تتحقق نصية النص، ولا تصح إلاَّ في ضوء رؤيا شاملة تسلم بكون النص إنتاجاً سيميائياً تتقاطع فيه حقولٌ معرفية شتى، فتصنع منه «وحدة متكاملة، لها أنماط تتباين وفق سياقات التفاعل الاجتماعي [...] تختلف عن الجملة، ولها بنى كبرى وأخرى صغرى وتتحكم في إنتاجه عمليات لغوية، ونفسية، واجتماعية، ومعرفية» (13).

الحال أن النص، من منطلق هذه الرؤيا الكريستيفية الشاملة، هو عبارةٌ عن كيان نسقي ومتحرر، بنيوي ووظيفي، عملي وتحليلي، نظري وإجرائي، محايث وخارجي في الوقت عينه (14). الأمر الذي جعل من المسلمات التقليدية التي اعتمدت في تحليل النصوص لأمد طويل إطاراً لا يتسع لمكاشفة مقولة «النص» في سياقها النظري الحديث؛ بل الأدهى أن ضاق بمفهوم النص مصطلحه، فانزلقت به الوضعيات الإبستمولوجية الراهنة إلى تقمص مصطلح «الخطاب ـ Le discours»، وانتهاك فضاءات المقولاتية الحلقية المتباينة، والمتوالدة.

فإن كان النص يتضمن اللا نص، ويقبل ـ من ثمة ـ أن يكون ملفوظاً (Enoncé)، أو منطوقاً، أو مكتوباً (15)، بأي منهج يصح لنا أن نقاربه، ونستطيع أن نحلله؟ وإلى أي جهة فيه نصوب أدوات التحليل؟ أإلى جهة النسق، أم إلى جهة السياق؟

فضلاً عن ذلك، سيجد المترجم نفسه ـ لا محالة ـ في حرج أكبر من الذي يقع فيه الدارس الأحادي اللغة؛ فهو من يجابه سؤالاً أنطولوجياً، ومنهجياً معقداً: ماذا أترجم؟ النص، أم الخطاب، أم كليهما معاً؟، وما هي الآليات الإجرائية التحليلية التي تضمن لي سلامة نسخة الترجمة انسجاماً، واتساقاً؟

ذلك هو مربط الفرس، وبيت القصيد في مقام هذا البحث، نحاول استجلاءه من خلال مباحثة المقولة التالية:

3 ـ مقولة «الخطاب ـ Le discours»

إذا لم يُفهم «الخطاب» فهماً عميقاً، استغراقياً، فإن الخلط بينه، وبين «تحليل الخطاب» سيظل سيد الموقف. ولئن كانت مفاهيم الخطاب متباينةً، تباين معها تحليل الخطاب؛ بل ليس من شطط القول إن قلبنا العبارة؛ فيصبح تباين التحاليل، أو سياقات التحاليل الحقلية، هو الذي أفضى إلى تباين مفاهيم الخطاب، وتوالدها.

فما الخطاب إذن؟

على نحو سردي، يقدم دومينيك مانغونو (D. Maingueneau)، في مؤلفه «تحليل الخطاب ـ L'analyse du discours» جملةً من المفاهيم، والاستعمالات التي يمكن للخطاب أن يعنيها، وإننا لنفضل أن نذكرها مختزلةً مؤولةً على النحو التالي(16):

ـ الخطاب يكافئ الكلام (La parole)، بالمفهوم السوسيري؛ أي الواقع على طرفي تقابل، وتضاد مع اللسان (La langue).

ـ الخطاب هو وحدةٌ ذاتُ بعد أسمى من الجملة، مما يجعله معادلاً لمقولة النص.

ـ الخطاب هو الملفوظ (L'énoncé) في الاستعمال التداولي؛ حيث يرتكز على دينامية التلفظ (L'énonciation)، وعلى العلاقة القائمة بين شركاء الفعل التواصلي، ومن ثم على تثبيته في سياق ما.

ـ الخطاب، فضلاً عن مسلكه التداولي، هو ما يمكن أن ينسحب على مفهوم الحديث/ الحوار (La conversation) بوصفه تفاعلاً شفهياً يعدُّ بمثابة النمط الأساس للتلفظ.

ـ الخطاب هو ما يتحدد مفهومه من خلال معارضته مع اللسان؛ فيعني جملةً من القيم والدلالات التي تكتسبها الوحدة اللسانية محينةً؛ أي بعد استعمالها الفعلي، فيما يعني اللسان القيم الافتراضية التي تمتلكها الوحدة اللسانية قبل التحيين.

ـ الخطاب هو ذلك النظام الذي يتكشف، على نحو ما، عبر جملة من الملفوظات المشروطة بوضعية اجتماعية، أو إيديولوجية معينة.

نلحظ أن هذه المفاهيم التي تعزى إلى الخطاب نزاعةٌ إلى تمكين ملابسات التحيين، والإنجازية، وتسويغ مفاهيم التداولية، واللسانيات النصية. فالخطاب ـ إذاً ـ مقولةٌ مجبولةٌ على المشافهة، والتداول، ولما كان الأمر على هذا النحو، فإنه حريٌّ بالمترجم أن يوجه نشاطه الترجمي، رأسياً، نحو السياق التواصلي الذي ورد فيه نسق النص المصدر. مرد ذلك إلى أن الترجمة هي الأخرى موصومة بالنزعة الإجرائية، ومحكومةٌ بمقاربة واقع ملموس هو التواصل اللغوي؛ إذ بمجرد حضور عنصر التواصل في فلك الترجمة، يتحتم انبثاق مفهوم التداول، وقيام الأطراف المتواصلة(17).

فضلاً عن ذلك، إن الخطاب رديف الترجمة، وشريكها في بصمة التداول، وفطرة التواصل؛ «فبوسع أي إنتاج قولي أن يسمى خطاباً، وأن يكون، بالتالي، موضوعاً لبحث ما»(18). أما تعددية مفاهيم الخطاب*، ووفرة المناحي التي يتناول من خلالها، فليست بأمر نشازي منحرف، وإنما هي ظاهرةٌ صحيةٌ انجرت عن جوهر «الخطابية» ذاته (19). حسبنا أن الخطاب مقولة لا تتأبى على التحديد بقدر ما تتأبى على المدارسة من منظور واحد، ووحيد، وليس بوسعنا، ههنا، أن نمسك بتلابيب هذه

القضية إلاّ إذا ميزنا بين أمرين اثنين؛ الخطاب مصطلحاً، والخطاب مادة لتحليل، أي بين «الخطاب»، و«تحليل الخطاب».

ذلك ما يؤكد أن المفاهيم المسرودة أعلاه ليست داخلةً في تكوين بنية المصطلح ذاته، وإنما هي مجرد وجهات نظر متجهة صوب «الخطاب»، وتابعة لتخصصات وحقول معرفية منفصلة عنه، ولكنها اتخذت منه موضوع دراسة، وتحليل. فاختلاف تلك المفاهيم، إنما هو منحدر من الاختلاف بين وجهات هذه التخصصات، والحقول، واختلافها أيضاً، آيةٌ على أنها مفاهيم ليست من «الخطاب»، ولا فيه، ولكنها مسداةٌ إليه. من هنا نستطيع تصنيف المفهوم الثاني، المذكور أعلاه، في جدول «لسانيات النص»، والمفهوم الثالث في جدول «لسانيات التلفظ»، أو «التداولية»، في حين هناك من يعزو المفهوم الرابع إلى ما اصطُلِحَ عليه بـ «التحليل التحاوري - L'analyse conversationnelle» المتبنى من قبل تيار سوسيولوجي مرتبط أساساً بـ «منهجية الأعراق - Ethnométhodologie» الذي يتمحور حول دراسة السلوك (20). بيت القصيد في ذلك كله هو أن الخطاب، في حقيقته، كيانٌ قائمٌ في ذاته؛ إذ «يتعالى على مختلف التخصصات، أو الاتجاهات التي تتخذه موضوعاً لها» (21).

لكن الإشكال الذي لا مناص من مجابهته في هذا السياق هو: إذا كان المترجم يفيد من خصوصيات السياق الذي يحتضن النص - الأصل في حصر فعله الترجمي، وضبط أسلوب نسخة النص - الهدف، فإلى أي مدى؛ وكيف يمكنه أن يستثمر معطيات «تحليل الخطاب»، واقتراحاته المنهجية، والإجرائية؟ بمعنى؛ ما موقف المترجم حيال «تحليل الخطاب»، حين يرتبط بتخصص ما يمتلك وجهة نظر مخصوصة إليه؟

4 ـ تحليل الخطاب دراسةً، وتخصصاً، ورهاناً ترجمياً:

بلا شك، لا أحد بوسعه أن يغض الطرف عن ثقل المهمة التي يتحمل عبئها علماء تحليل الخطاب في تحديد مجال اشتغالهم المسمى: «تحليل الخطاب»؛ أنصنفه في خانة «الدراسة - L'étude»، أم «الحقل - Le Champ»، أم نكتفي بعده محض نموذج تحليل إجرائي يقترحه تخصصٌ ما؟

صحيحٌ أن الخطاب، بوصفه مقولةً، متسام على أطر الحقول البحثية، ومواضعات التخصصات التقعيدية، بيد أنه يصعب ضبط حمولته المفهومية إذا لم ينفتح - بدهياً،

وأساساً ـ على مختلف الحقول المتضايفة (Les champs connexes) من مثل؛ علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، وهلم جرا(22)...

وبانفتاح الخطاب على التخصص المفترض، تتحقق بؤرة الوصل بين «التحليل» إجراءً، وبين «الخطاب» مصطلحاً، ومن ثم ينكشف الخيط ـ الأبيض ـ الفاصل بين «الخطاب»، و«تحليل الخطاب»! بل إننا لنقع في حرج الخلط بين «تحليل الخطاب» عينه، وبين تخصصات الخطاب (Les disciplines du discourse)؛ أي التي تشتغل على الخطاب، ذلك من كثرة ما تناسلت الأعمال، والمنهجيات، والحقول المعرفية التي تدّعي لنفسها التخصص في تحليل الخطاب، ومدارسته (23).

الحق إن تحليل الخطاب، بوصفه مجال بحث حديث النشأة، يحتمل أن يؤخذ من مسلكين على الأقل؛ من كونه مكافئاً لمنطق «الدراسة»، فيتلقى على أنه «دراسةٌ في الخطاب ـ Etude du discours» مما يشحنه بالعديد من المفاهيم، والتعاريف المتباينة، ويجعله، من ثمة، مطلق الأفق، ومعتاصاً على الحصر، والتحديد؛ وكذا من كونه يمثل موضوعاً لتخصصات مختلفة، فيضحي تحليل الخطاب ـ والحال هذه ـ مقيد المفهوم، محدد الوجهة(24) حسب طبيعة المنطلق الإبستمولوجي للتخصص الذي يتبنى قضية مباحثته.

وإننا أمام هذين المسلكين لنفضل الانحياز إلى المسلك الأول، لأنه يجعل من «تحليل الخطاب» إجراءً فعالاً في حضرة الترجمة؛ ويحوله ـ فضلاً عن ذلك ـ إلى «تخصص يدارس اللغة بوصفها نشاطاً مثبتاً في سياق ما بما ينتج وحدات عبر ـ جملية، وبوصفها «استعمالاً للغة لغايات اجتماعية، وتعبيرية، ومرجعية» »(25). وعليه، فإنه كلما تكرست الأبعاد التداولية، واتضحت المعالم المقامية للخطاب، اقترب الأمر من جوهر الفعل الترجمي، وسهل على المترجم اجتراح طريقة محددة في اقتراح نسخة اللغة ـ الهدف. ذلك لأن «الترجمة ليست عملية استبدال علامات لسانية بعلامات أخرى من نظام لساني آخر؛ بل إنها عملية تقع في معمعة المقام التواصلي على خط الإصدار والتلقي» (26).

بناءً على ذلك، نرى أن تحليل الخطاب ـ ولو بمسلكيه المشار إليهما أعلاه ـ نموذجٌ حيويٌ فعال، هو الأنسب للترجمة مراساً؛ فيكفي أنه يكرس العلاقة بين النسق والسياق، حتى وإن لم يقتض ذلك تأطيراً تداولياً (27). ومن هنا هو ينماز عن تحليل النصوص الذي ينحصر في وصف انتظامها، وبنائها، بكونه يضع تلك

النصوص في السياق، ليرى كيف تحرك اللغة مجموع العلاقات في خضم التواصل (28).

إذن، إنه لحريٌّ بالمترجم أن يقفو أثر المعنى مخترقاً «حجب» الحضور اللساني المادي للخطاب، ولن يصل إلى نتيجة إلاّ إذا فقه النص مسيقاً (Contextualisé)، أي مشمولاً بمختلف الأسيقة الممكنة؛ علة ذلك أن الوحدة الحاملة للمعنى، والتي تقبل الترجمة، ليست في البناء اللساني منعزلاً، وإنما تتجلى عبر الرسالة شاملةً بوصفها وحدة معنى (Unité de sens) (29). لا جرم، تتأكد ـ ههنا ـ ميتافيزيقية الخطاب إزاء الحضور الجملي للنص الذي هو جزءٌ من الخطاب عينه؛ بل ومرحلةٌ من مراحل تشكله؛ وهو إذ يتسامى على الجملة ـ مثلاً ـ لا يعني البتة أنه يكبرها مساحةً، وتكويناً، إنما القصد هو أنه يمتلك تنظيماً يختلف عن تنظيمها (30)، والحقيقة أن كليهما سببٌ في وجود الآخر.

فالخطاب، من هذا القبيل، قد يشتقُّ من صوتين (Monéme)، أو أقل (Phonéme)؛ أفلا يمكن أن نستخلص من لفظة التأوه «آه» خطاب الحسرة، وخطاب التألم، وخطاب التذكر، وخطاب التعجب..؟ إن الخطاب ـ في هذه الحال ـ مشروطٌ بطبيعة السياق الذي يسيج نسق النص. كما يمكن ـ بالمقابل ـ أن يكون النص مؤلفاً من كذا صفحة، ومع ذلك يظل عصياً على استخلاص أي خطاب، وفهم أي مقصود!

بوسعنا القول، مما سبق، إن الخطاب هو النسق منضافاً إليه السياق، أو هو السياق محنياً بالنسق، وهو على كثرة الأسيقة، والتخصصات، والثقافات.. «لا يمثل سوى ما يظهر من الجبل الجليدي» (31). ولا ريب أنها حقيقةٌ حثت المختصين في تحليل الخطاب على الاجتهاد في إنتاج النماذج التحليلية، واقتراح الأدوات الإجرائية، وضبط الرؤى المنهجية، بحيث أسدى ذلك إلى «تحليل الخطاب» مشروعية الاحتفاء بالترجمة منهجاً، ونقداً، لعله يمثل «بالنسبة لنظرية الترجمة نموذجاً طموحاً جداً وعملياً؛ إذ يتجاوز الدراسات الوصفية والمقارنة بين النص الأصل والنص الهدف، إلى اقتراح منهج للترجمة ونقد الترجمة» (32).

الآن، ألا يحق لنا ـ بعد الذي سلف من توصيف، ومساءلة ـ أن نعدّ «تحليل الخطاب» خادماً منهجياً، نظرياً وإجرائياً، للترجمة؟!.

5 ـ استخلاص

في ختام هذا المقال، لا يسعنا إلاّ الاعتراف بهالة القداسة التي تكتنف مهمة الترجمة. فهي ما يمثل ـ لا محالة ـ بؤرة تلاق، وافتراق بين عوالم بحثية مختلفة،

وتخصصات معرفية محترفة؛ من منظور ذلك، سيظل المترجم في مسيس الحاجة إلى التحكم في كل ما يحيط بالترجمة من علوم مجاورة، ونظريات جانبية؛ فهو - إذ ذاك - معنيٌّ باستكناه مقولة النص، ومدعوٌّ إلى إدراك هوية الخطاب، ومطالب بهضم أدوات تحليله، ونماذجه المقترحة، إذا ما رام حقاً إنتاج نسخة ترجمية أصيلة رصيفة حصينة، تحترم الاختلاف بين الثقافتين، وتمجده، وتحلم، رغم ذلك، بالمطابقة بين الأصل والنسخة!.

- الهوامش

1 - ينظر: عبد القادر بلقرنين، إشكالية الاتساق في الترجمة، العوائد نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف د. شريفي عبد الواحد، ود. خليل نصر الدين، كلية الآداب، واللغات، والفنون، جامعة السانية، وهران، الموسم الجامعي: 2007 - 20058، ص: 23.

2-Cf, Barthes. R, Théorie du texte, in: Encyclopaedia Universalis. V6, 2000, France S.A.

3 - عبد القادر بلقرنين، مرجع سابق، ص: 24.

4 – Ducrot Oswald, Tzvetan Rodorove, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Ed; seuil, 1972, P; 375.

5- Cf, Maingueneau. D, Analyser les texts de communication, Nathan, Paris, 2000, p: 43.

6 – Cf, Ducrot, O, Tzvetan T, Op. Cit, p: 375.

7 – Cf, Ibid, pp: 375 et 376.

8 – Cf, Ibid, p: 376.

9 – Cf, Idem.

10 – Barthes, R, Op. cit.

11 - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1997، ص: 14.

12 - ينظر: بحيري سعيد حسن، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2004، ص، ص: 80 ، 82.

13 ـ المرجع نفسه، ص، ص: 93، 97.

14 ـ ينظر: جوليا كريستيفا، مر. س، ص: 5.

15 ـ ينظر: عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص، ص: 26، 27.

16 – Cf, Maingueneau. D, L'analyse du discourse, Hachette supérieure, Nouvelle edition, Paris, pp: 9 et 10.

17 – Cf, Hellal, Yamina, La théorie de la traduction, Approche thématique et pluridisciplinaire, O. P. U, Alger, P: 117.

18 – Maingueneau. D. L'analyse du discourse, Op. cit, pp: 10 -11.

*بحيث لا تمثل المفاهيم المسرودة في المتن أعلاه سوى بعض منها.

19 – Cf, Ibid, P: 11.

20 – Cf, Op. Cit, p: 13.

21 – Ibid, p: 11.

22 – Cf, Op. Cit, p: 12.

23 – Cf, Idem.

24 – Cf, Charaudeau. Patrick, Mainguene au. D, Dictrionnaire d'analyse du discourse, Ed; seuil, Février 2002, Paris, P: 41.

25 – Op. cit. p: 42.

26 ـ عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 20.

27 – Cf, Charaudeau. Patrick, Maingueneau. D, Op. Cit. P: 42.

28 ـ ينظر: عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 29.

29 – Cf, Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, le modéle interpretative, Ed;-HACHETTE, paris, 1994, pp: 27, 28.

30 – Cf, Mainguenequ. D, Analyser les testes de communication, p: 38.

31 – Sreiner, G, Aprés Babel. Une poétique du dire et de la traduction, Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Ed; Albin Micher, Paris, 1977, P: 29.

32 ـ عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 29. ■

النص المترجم والمنهج:
نظرية التلقي أنموذجا

د.عبدالله أبوهيف

يتناول البحث نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث، ومقاربتها مع الترجمة والتعريب أنموذجاً لنزوعات التأصيل والتحديث، ويتقصى من أجل ذلك أشكال ممارستها نظرياً وتطبيقياً.

يتألف البحث من مقدمة عن النقد الأدبي الحديث في الترجمة والتعريب، واتصاله بالموروث النقدي من جهة، وتأثره بعمليات التواصل الثقافي الحضاري مع الغرب من جهة أخرى، واشتغال النقد الجديد مع الاتجاهات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في الإطار العام، وتخصيص القول في اهتمام النقد الأدبي الحديث بنظرية التلقي على وجه الخصوص؛ أما متن البحث، فيعالج نظرية التلقي في مفهومها ومقوماتها ترجمة وتعريبا وتأليفا، ونقد الممارسة في هذه النظرية، وعلاقاتها وتعالقاتها مع الاتجاهات الأخرى.

النص المترجم والمنهج : نظرية التلقي أنموذجا

يدخل الحديث عن نظريات النقد الأدبي العربي الحديث في عمليات التواصل الثقافي الحضاري مع الغرب، فقد ارتفعت وتيرة اشتغال النقد الجديد على النظرية في نزوعاتها الحداثية المتغربة بالدرجة الأولى خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

1. مفهوم نظرية التلقي:

تتفرع هذه النظرية كثيراً[1]، وتتعالق نصياً وفضاء نقدياً ومنهجاً معرفياً مع اتجاهات ونظريات نقدية أخرى، **ولعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال ذاتاً واعية لها النصيف الأوفى من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، وبرزت مكانة القارئ عنصراً فعالاً في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك المعرفي والسرد والقص**، وصعب تحديد هذه النظرية بالنظر إلى مقاربتها للطروحات الحداثية وما بعد الحداثية، سواء أكانت لغوية أو حفراً معرفياً، أو بنيوية، أو تفكيكية، أو ضمن مكتشفات النقد النسوي.

وثمة نقاد ومنظرون كثر اهتموا بمحددات نظرية التلقي (نظرية الاستقبال أو استجابة القارئ). وجاء الاهتمام بالقارئ في جوهر تحديث التفكير النقدي رداً على إهمال السياق الخارجي نحو صب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، وقلب نقد «التلقي» أو «الاستقبال» المقولة تماماً، والتركيز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله وتلقيه. **وارتبط استقبال النص بالاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.**

وقُسم القراء في هذه النظرية إلى صنفين كبيرين: **القارئ المفترض والقارئ الحقيقي**. وغالباً ما يكون القارئ الأول مفترضاً، هو من محض اختراع الناقد، ولا يدلّ عليه، **ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي يُحتذى في مقاربة النص**. والصنف الثاني يعنى بالقارئ الحقيقي ممن يقتنون النص ويقرأونه، ثم يخرج النص والنقد معاً إلى فضاء الثقافة بعامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلم النفس وغيرها.

وعندما ينفتح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره تخصصاً دقيقاً، ويختلف ممارسو هذا النقد أنفسهم فيما بينهم نظرياً ومنهجياً **بخصوص رصد استجابة القارئ واستقباله للنص**: هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته

(1) اعتمدنا في تعريف نظرية التلقي على «دليل الناقد الأدبي» الذي يولف إضاءة التيار أو المصطلح النقدي المعاصر بالعودة إلى مصادره الأصلية من جهة، وما كتب عنها في موطننا من جهة أخرى. انظر: دليل الناقد الأدبي، ص282 ـ 290.

ورغباته على النص (نورمان هولاند)، أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج؟ هل ما يملي القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الإيديولوجي أو التحيز السياسي، أو الحالة النفسية، أوهي القدرة/ الكفاءة التدريبية المكتسبة؟ كما أن هنالك أسئلة جديدة قديمة: هل المعنى وإنتاجه في النص، أم لدى القارئ أم عند المؤلف، أم خارج الجميع في الفضاء الثقافي، أم في اللغة بصفتها مؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع؟ **كيف يتفق القراء إن قليلاً أو كثيراً حول معنى ما في نص معين؟**

ومهما تكن الاختلافات الفرعية؛ فهنالك اتجاهان: اتجاه يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور، واتجاه مضاد يقيم القارئ حكماً ومنتجاً لكل ما كان للنصّ سابقاً وهنالك بين الطرفين أصحاب التداخل النصي (أو النصوصي) الذين يذهبون إلى أن المعنى ينتج عن تفاعل جميع الأطراف (الأدبية وغير الأدبية)، وعموم السياقات كما هي الحال عند فيش وكولر. ثم هنالك التأويليون الذين يقولون «**بأفق التوقعات**»: **أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلّح بها القارئ** (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته. وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/ القدرة. وهانز - روبرت ياوس (أحد مؤسسي «مدرسة كونستانس» الألمانية) هو صاحب «أفق التوقعات» وتداخلها، وتأخذنا عن النظرية التأويلية (خاصة تأويلية غادامير). ولعل أهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تغيير الأنموذج النقدي< إذ طُورّت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية) نحو نظرية الاتصال الأدبي. **وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن فاعلية إنتاجية واستقبالية واتصالية.** ونجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمر بالقارئ التاريخي، وكذلك إبدال بنية أفق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النصّ ويستشرفه) ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وهو ما يجلبه القارئ التاريخي معه من عالمه الواقعي. كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوعة (الثيمة)؛ أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية، وأن العالم الحقيقي هو أفق للعوالم الخيالية.

وعدّل فولفغانغ آيزر مفهومه للقارئ المضمر عن بنية النص ومعناه وعملية تأويله، حين **رأى القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى**

النص ومن النص إلى القارئ، متعاضدة مع محوري الزمان والمكان، ويدفع ذلك الاتجاه المضاد إلى الخلفية على أن المعنى تأثير تصويري السمة يجب معايشته والإحساس به.

ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري؛ حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته؛ حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة. فلا حقائق في النص، إنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع «الحقائق». وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر وتأليفها، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يكوّن فكرة شاملة. **ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصبّ فيها القارئ مخزونه المعرفي**.

وللنص عموماً أربعة مراكز نظر تهيئها استراتيجيات النص: **منظور الراوي ومنظور الشخصية ومنظور الحبكة وما خصص للقارئ**. ومن شأن الاستراتيجيات النصية وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أياً من هذه المراكز. أما في أثناء عملية القراءة، فتتناوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار. ونتيجة لذلك، يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أياً من المراكز منفردة، ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بغض النظر عما هو في الواجهة أو الخلفية. وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه، تبنى آيزر نموذج الاتصال؛ حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه. فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ؛ وعملية ملء هذه الفجوات في أثناء عملية القراءة هي التي تسوغ منظور القارئ، وتوجد الاتصال؛ إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري.

ويسمّي آيزر هذا الفراغ الأخير بـ«الشاغر»، على أن أنموذج الاتصال في القراءة يجعل تحديد المادة النصية وظيفة من وظائف الجدلية المستمرة في أثناء عملية تنظيم الجزئيات النصوصية على مستوى مواقعها وعلى مستويات أساسية متعددة أخرى. وهذا برأي آيزر أنموذج يعادل بنية التجربة عموماً، ويتصل ذلك بمستوى آليات النص والجدلية بين أجزائه. لكن ما هي الصلة بين النص والقارئ؟ يجد آيزر مثل هذه الصلة في «العرف» الذي يسميه كولر **القدرة/ الكفاءة**. ولما كان «العرف» يتجاوز القارئ الفرد، **فإن آيزر يقدم قارئه «المضمر» على أنه المؤهل لقراءة النص**،

كما هي الحال مع القارئ المثالي عند فيش. ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخصّ شخصاً معيناً أو مجالاً محدوداً، فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ، بل إنها تنشأ عن التفاعل بينهما. غير أن هذه العملية الجدلية نفسها تمنع تحقق مثل هذا البرنامج: إذ إن القراءة بصفتها حدثاً مستمراً يحرم القارئ أو الناقد من أية بنية حقيقية. ثم إن آيزر حينما يصرّ على أن التكوينات «الجشتالتية» والشواغر عند مستويات عليا تتماثل وتتعادل مع البنى النصية، كما هي حال الفراغات، فإنه لا يعيد المجد للنص وحسب، إنما يمنحه مضموناً معيناً كان قد أنكره في وصفه للفراغات والشواغر! بينما رأى هولاند أن القراءة تبرز كأحد تجليات المشروع المستمر لمضاعفة الذات واستنساخها، مما يقترب من التكوينات الجشتالتية لدى تعريفه للهوية بمصطلحات كلية شمولية.

وعندما ينغمس القارئ في العمل، فإنه لا يشعر بما هو جار ضمن النص وحسب، وإنما يحسّ به كما لو أنه كان داخل القارئ نفسه، ليرى رغباته ومخاوفه اللاواعية أيضاً في صورة نافعة وحميدة في تجارب الآخرين. **فليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة؛ بل إن غايتها هي فتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي حتى تحقق القراءة وظيفتها العلاجية.** وما تلبث هذه الموضوعة (الهوية) أن تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية، وتعيد بناء نفسها وتأكيدها كما هي حال التكوينات الجشتالتية عند آيزر. فماذا يصنع الناقد أو المحلل النفسي الذي يقرأ ردوداً مدروسة؟ لا شك في أنه سيرى فقط هويته الذاتية (هوية الناقد أو المحلل نفسه) خاصة إذا كانت الموضوعة/ الهوية هي السمة الثابتة التي تملي على المرء كيف يتعامل مع الكون بأسره. فما يقرؤه الناقد ليس مادة مجردة، كما أن ما يتوصل إليه من معرفة تبقى معرفة ذاتية لا يعرفها أحد غير الناقد نفسه. فالناقد لا يتوصل إلا إلى تأكيد ذاته، والمعرفة التي يحققها هي معرفته بذاته فقط، ولا يمكن أبداً لأي كائن سواه أن يدركها. وهذا هو المأزق نفسه الذي وصل إليه آيزر من قبل.

2 ـ اشتغال النقد الجديد على النظريات الحداثية:

شهدت سنوات التسعينيات وجوهاً مختلفة من الترجمة والتأليف لاشتغال النقد الجديد على النظريات الأدبية الحداثية تأثراً بالاتجاهات الجديدة[1]. ولعل من

(1) عالجت طلائع هذا الاشتغال في كتابي «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» (دمشق 2000م ص207 ــ 209)، وكشفت عن بوادر الاهتمام بنظرية التلقي في المؤلفات التالية:=

طلائع هذا الاشتغال في مجال نظرية التلقي صدور ترجمة عز الدين إسماعيل (مصر) لكتاب روبرت هولب Robert Houlb «نظرية التلقي Reception Theory: A Critical Introduction» (ظهرت ترجمته بالعربية عام 1994)، وقد مهّد له بمقدمة طويلة عن نظرية تلقي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. و«عندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً؛ حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي ـ كما يعرضها المؤلف ـ تشير إجمالاً إلى ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النص والقارئ»[1].

ولم يغفل عز الدين إسماعيل عن ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي، الذي ينطوي في جملته قديماً وحديثاً «على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، لتصنع في النهاية إطاراً نظرياً خالصاً، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة»[2].

وأصدر عبد العزيز شبيل (تونس) ترجمة لكتاب «نظرية الأجناس الأدبية» (ظهرت ترجمته بالعربية عام 1994)، ويتألف الكتاب من أبحاث بأقلام كارل فيتيور، وولف ديتر ستمبل، وروبرت شولس، وهانس روبرت ياوس، وجان ماري شافر. وجزم المترجم شبيل بأن نتائج هذه البحوث قد وقع تجاوزها، وما يطمح إليه هو القبس منها في روح الفكر العربي وطريقة تعامله مع هذه القضية الشائكة: «إن غايتنا البعيدة أن تكون مثل هذه المقاربات المتنوعة دافعاً للباحث العربي للتسلح

ـ «نظرية التلقي» لروبرت هولب (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1994م. (وظهرت العام نفسه ترجمة أخرى لكتاب باسم «نظرية الاستقبال»، وقام بالترجمة رعد عبد الجليل جواد، وصدر الكتاب ضمن منشورات دار الحوار باللاذقية).

ـ «نظرية الأجناس الأدبية» لمؤلفين عدة (ترجمة عبد العزيز شبيل)، منشورات النادي نفسه، جدة 1994م.

ـ «نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة» لحامد أبو أحمد (مصر). كتاب الرياض، منشورات دار اليمامة، الرياض 1996م.

(1) روبرت، هولب: «نظرية التلقي»، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص29.

غايتنا البعيدة أن تكون مثل هذه المقاربات المتنوعة دافعاً للباحث العربي للتسلح بهذه الروح النقدية، حتى ينكب على الأدب العربي ناظراً في ما خلّفه الأجداد من مصطلحات ودراسات وآثار، محاولاً الوصول إلى نظرية للأجناس الأدبية في تراثنا العربي نابعة منه متجذرة فيه»[1].

وتقترب غالبية هذه الأبحاث من قضية التلقي، أو هي مكتوبة بحسبان هذه القضية، من بعض منظّريها ودعاتها، والأبحاث هي: تاريخ الأجناس الأدبية، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، **المظاهر الأجناسية للتلقي**، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، صيغ التخييل.

غير أن حامد أبو أحمد (مصر) لم يكتف بالترجمة؛ بل وضع كتاباً في التفكير الأدبي والنقدي الحديث بالنظرية، هو «الخطاب والقارئ: **نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**» (1996). وقد أهدى المؤلف كتابه، تعبيراً عن اتجاهه النقدي والفكري، «إلى كل الباحثين عن الجديد، مع الالتزام بشرط الأصالة»[2]، واعترف أبو أحمد بأن مهمة الناقد العربي الآن عسيرة «لأسباب كثيرة، من بينها أن مشكلة البحث عن منهج نقدي ما زالت غير واضحة وغير مستقرة لسبب بسيط هو أننا ما زلنا في مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التي نشأت في الغرب خلال القرن العشرين، وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتفرعت بصورة تجعل متابعتها في حدّ ذاتها أمراً شاقاً، فما بالك بالاستيعاب والتمثل ثم التأصيل!»[3].

وعرض أبو أحمد لنظرية القراءة في جذورها وإرهاصاتها الأخرى وتطورها في بلدها الأصلي، ألمانيا، من خلال جهود أبرز أعلامها، وهما ياوس وفولفجانغ آيزر. وخصص الفصل الثاني عن نظريات أخرى: علم تحليل الخطاب والبلاغة، ونظريات ما بعد الحداثة.

(1) نظرية الأجناس الأدبية، (ترجمة عبد العزيز شبيل)، ص9.
(2) الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص7.
(3) المصدر نفسه، ص8.

وألحق أبو أحمد كتابه بترجمة لمقالة تون فان ديك عن علم النص أو تحليل الخطاب، بوصفه علماً جديداً عبر التخصصات: اللسانيات والدراسات، علم النفس الإدراكي، علم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع، علوم القانون والاقتصاد والسياسة، الدراسات التاريخية علم الإناسة (الأنثروبولوجيا). **وتفيد هذه المقالة في تعضيد نظرية التلقي.**

لقد تميز الكتاب الأول بوصفه أول محاولة لمقاربة نظرية التلقي، بأمرين؛ الأول هو التعريف بهذه النظرية، **ولا سيما جانبيها مفهوم المتلقي ومفهوم الفاعلية مما يفضي إلى الاختلاف بين جماليات التلقي وجماليات التأثير**؛ والثاني هو ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي في مقدمة المترجم الطويلة (ص7 ـ 30).

ولعل ثاني محاولة شاملة للكتابة عن هذه النظرية هي كتاب أبو أحمد باللغة العربية، فقد ظهرت قبل هذا التاريخ مقالات وأبحاث مؤلفة جزئية مثل مقالة عبد العزيز طليمات (سورية)، وعنوانها «**الواقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولفغانغ آيزر**» المنشورة في مجلة «دراسات سيميائية» (الرباط ـ العدد 6 ـ 1992م)، وقد نشر أحمد بوحسن (المغرب) في الفترة نفسها بحثه «**نظرية التلقي في النقد العربي الحديث** ـ نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات» (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993م).

ثم توسعت عمليات اشتغال النقد الجديد على الاتجاهات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في إطارها الأعم من جهة، وفي مقاربة ما بعد الحداثة من جهة أخرى. على أن تعامل النقد الأدبي العربي الحديث مع هذه الاتجاهات والنظريات لم يندغم في سيرورة التفكير الأدبي والنقدي العربي وتقاليده الأصيلة حتى تاريخه، لقطيعته التاريخية والمعرفية مع موروثه النقدي غالباً[1]، وقد تعامل النقد الأدبي العربي الحديث، على سبيل المثال، مع مفاهيم نظرية التلقي وإجراءاتها الحداثية، كما لاحظنا.

(1) النقد الأدبي العربي الجديد، ص220 ـ 222.

واستكمل في هذا البحث الحديث عن نظرية التلقي وممارساتها في النقد الأدب العربي الحديث خلال العقدين الأخيرين، اللذين تنامى فيهما الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها. غير أن الترجمات الأولى اقتصرت على هذه النظرية وقرينتها نظرية الاستقبال، في المواد التالية:

- ياوس: «**تاريخ الأدب باعتباره تحدياً**» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد 1، 1983م).

- ياوس: «**جمالية التلقي والتواصل الأدبي ـ مدرسة كونستانس الألمانية**» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد 38، 1986م).

- آيزر: «**فعل القراءة ـ نظرية الواقع الجمالي**» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).

- وليم راي: «**المعنى الأدبي ـ من الظاهراتية إلى التفكيكية**» (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د. ت. ولعله صدر عام 1987م).

- ياوس: «**علم التأويل الأدبي ـ حدوده ومهماته**». (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد 3، 1988م).

- رولان بارت: «**لذة النص**» (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية 1988م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م.

- آيزر: «**وضعية التأويل**» (ترجمة نزهة حفو وأحمد بوحسن) في مجلة«دراسات سيميائية» (الرباط، العدد 6، 1992م).

- روبرت هولب: «**نظرية الاستقبال**» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992م.

- امبرتو ايكو: «**القارئ في الحكاية** ـ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة انطوان أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1996م.

- فردناند هالين (وفرانك شويرفيجن وميشيل أوتان)، **بحوث في القراءة والتلقي**، (ترجمة وتقديم وتعليق د.محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، (يضم الأبحاث التالية: من التأويلية إلى التفكيكية ـ **نظريات التلقي** لفرانك شويرفجن ـ **سيميائية القراءة** لميشيل أوتان).

- امبرتو ايكو «**التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000م.
- فولفجانغ إيسّر (آيزر): «**فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية**» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
- مؤلفون عدة: «**في نظرية التلقي**» (ترجمة غسان السيد)، دار الغد، دمشق، 2000م. ويضم الكتاب مقالات مترجمة لجان ستاروبنسكي وأيف شيفريل ودانييل هنري باجو، ومقالة للمترجم عن «**تطبيق المناهج النقدية الأدبية على الأدب العربي: نظرية التلقي نموذجاً**» (ص109 ـ 132).
- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى ـ مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000، (وفيه فصل عن علم **التأويل**، وآخر عن **نقد استجابة** القارئ ص19 ـ 249).
- عدة مؤلفين: «**نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي**». (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الحوار، اللاذقية 2003 (وفيه بحث لتودورف عن «**القراءة كبناء**»، وريمون ماهيو عن «**القراءة السوسيو ـ نقدية**» ولميشال أوتن عن «**سيميولوجية القراءة**» ولفرانك شويروبجن «**نظريات التلقي**»، وتُرجمت الأخيرة في كتاب البقاعي السالف الذكر).

وتحتل كتب أيكو أهمية كبرى في فهم نظرية التلقي، **ولا سيما بعدها الدلالي والعلاماتي في إنتاج المعنى وإعادة إنتاجه بوساطة القارئ**. ويتضح التنوع والاختلاف في اتجاهات نظرية التلقي نفسها لدى قراءة مؤلفات آيزر، **فقد كشف كتابه «فعل القراءة» عن غنى نظرية التلقي**.

وعوّل الاتجاه العلامي والدلالي في دراسة السرد على أهمية نظرية التلقي فيما هو أكثر عمقاً **في رؤية «القارئ الضمني» الذي يعيد إنتاج المعنى، ويستعين على ذلك بالتأويل المستغرق في الحفر المعرفي لبنية النص وتفكيكه**، وقد جعل كتابه «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية ـ بتعبير مترجمه سعيد بنكراد

(المغرب)[1] ـ بحثاً عن جذور خفية لكل أشكال التأويل التي مورست وتمارس حالياً على النصوص، ليقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول، يكون التأويل في الحالة الأولى محكوماً بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، وهو ما يصوغه القارئ وتكوينه في ضيقه أو ورحابته، ويدخل التأويل في الحالة الثانية متاهات لا تحكمها أية غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها من دون ضابط أو رقيب، ولا يحدّ من جبروتها أي سلطان، وتندرج هذه المتاهة التأويلية ضمن كلّ المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كلّ السياقات التي تتيحها بوصفه بشكل كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود، ولا يروم التأويل من هذه الزاوية الوصول إلى غاية بعينها، **فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها، على أن الإحالات أياً كانت، يصوغها المتلقي أو القارئ، بوصفها** معرفة كامنة أو معرفة في سبيلها إلى التشكل **مع التلقي للمنتوج الأدبي والفني والثقافي والإعلامي بعامة.**

وثمة ملاحظة أخرى هي **أهمية التقليل من فاعلية نظرية التلقي ما لم تتعاضد مع المنهج الدلالي** والعلامي، كما عند امبرتو إيكو، لضمانة قابلية أفضل للتأويل المضاعف، ونفي أو تجنب أو كبت حالة الاندهاش المرافقة لكل لعب قائم على النصّ وتأويله.

وكانت ترجمة كتاب آيزر **«فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية»** تعميقاً لنظرية التلقي من مصادرها الأصلية والرئيسة؛ إذ اكتفى الباحثون والنقاد قبل ذلك بفهم النظرية الملتبس من «تعريب» مجمل أو «نقل» غائم لمفهوم النظرية من دون تطبيقاتها بالدرجة الأولى، ولاحظ آيزر مثل هذا التخوف في مقدمته، ولاسيما **التداخل بين جماليات التلقي وجماليات الاستجابة، من حيث ضرورة التزام القارئ بالتعليمات التي تشير ضمناً إلى أن معنى النص هو شيء مفكك عليه أن يجمع أجزاءه، وإن عمليات تجميع المعنى هي موضوع الفصول التي تتعلق بالقراءة.** إلا أن هذين البابين في معالجة التلقي لا يزيدان عن مجرد وصف للعنصرين المتلازمين في علاقة تهدف إلى وضع القارئ في موقف يعدّ النص رد فعل له. وهذه العلاقة في حد ذاتها في حاجة إلى زخم يحركها لكي تحقق الهدف الحقيقي. واعتمد آيزر على

---

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص7.

عناصر إثارة التفاعل التي تعد شروطاً ضرورية لكي يتمكن القارئ من تجميع معنى النص في عملية من الجدليات الإبداعية. **ولابد من تحليل الاستجابة الجمالية المتداخلة مع العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وهي تسمى «استجابة جمالية»؛ لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص**، مما يدل على أن الكتاب **يعد نظرية في الاستجابة الجمالية** Wirkungtheorie **وليس نظرية في جماليات التلقي** Rezeptionstheorie. و«إذا كانت دراسة الأدب تنبع من اهتمامنا بالنص، فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلل هذا النص. لذا فلابد من النظر إلى العمل الأدبي، لا بوصفه وثيقة تسجل شيئاً له وجود فعلي؛ **بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدي إلى ابتكار شيء لم يكن له وجود من قبل**. وبالتالي فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهماً حقيقياً. **أما أية نظرية عن التلقي، فهي تتعامل دائماً مع قارئ** تشهد ردود أفعاله بوجود **بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية** عن الاستجابة الجمالية **تكمن جذورها في النص؛ أما أية نظرية عن التلقي** فتنشأ من أحكام القارئ»[1].

وترجم مؤلف **«النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات»**، الكاشف عن أهم الاتجاهات النقدية الأمريكية الحديثة كالنقد الماركسي في الثلاثينات، والنقد الجديد، ومدرسة شيكاغو، ومشروع النقد الثقافي، ونقد الأسطورة، والنقد الظاهراتي والوجودي، **وعلم التأويل، ونقد استجابة القارئ** أو البنيوية والسيميوطيقا الأدبية، والنقد التفكيكي، والنقد النسوي، وجماعات السود والنقد اليساري في العقود التالية، **ويلاحظ أن نقد استجابة القارئ من أبرز الاتجاهات الحديثة، لدى انتقال بؤرة الاهتمام من العمل الفني إلى المتلقي**، فقد صار القارئ إلى المقدمة، وأضفى على العمل معناه حيث تتعدد صور العمل الواحد ليس بتعدد قارئيه؛ **بل بتعدد اللحظات الفكرية والنفسية لدى القارئ الواحد في ظروف وأوقات مختلفة، والتحم نقد استجابة القارئ بالبلاغة والإبلاغية في الوقت نفسه**، حتى سمي العصر الأدبي الحديث عصر القارئ، وانتشر نقد استجابة القارئ في أمريكا خلال عقد السبعينيات في اتجاهين، **الأول القارئ في النص وتواصل الجمهور مع التفسير، والثاني نقد**

(1) فعل القراءة ــ نظرية الواقع الجمالي، ص3 ــ 4.

استجابة القارئ من الشكلية إلى ما بعد النسوية، وآلت هذه الاتجاهات إلى القراءة من الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية في كتاب ستانلي فيش «فوجئ بالخطيئة: القارئ في الفردوس الضائع» (1967 بالإنجليزية)، ومال اتجاه التلقي عند نورمان هولاند في كتابة «الاستجابة الأدبية» (1968 بالإنجليزية) إلى التحليل النفسي للقراء، وعني ديفيد بلايش في كتابة «القراءات والمشاعر» (1975 بالإنجليزية) بالنزعة التعليمية في التلقي لتقدير عمق الاستجابة الشخصية والصراحة الفردية والصدق والتحرر من السلطة المؤسسية، وأظهرت جوديت فيترلي في كتابها «القارئ المقاوم» (1978 بالإنجليزية) مكانة النقد النسوي في مجال نظرية استجابة القارئ التي تكاد تندغم في الذكورة وحدها، وتلاقى الماركسيون والنسويون في أن التحول من النقد المتمحور حول النص على النقد الموجه للقارئ تحويل إيجابي في الدراسات الأدبية، «مما استدعى الأمر قطع شوط آخر للاتصال بحقائق النوع الجنسي والطبقة والقوة والمقاومة»[(1)].

وترسخت نظرية الاستقبال الألمانية في أمريكا، كما تبدى في شغل هولب في كتابه «نظرية الاستقبال» (1984 بالإنجليزية). **وأسهم ذلك في ضبط الحدود والتغيرات المعنية بحركة استجابة القارئ من النقد البنيوي إلى نظريات القراءة والقارئ لإضاءة حدود التلقي وتغيراته في المنهجيات النقدية.**

غير أن الجهد النقدي الأكبر في نظرية التلقي هو تعريب كتاب ياوس «**جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**» (1994 بالألمانية، 2004 بالعربية). **وجوهر الكتاب هو أن جمالية التلقي دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي لاستجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، أو نقيضهما الاتباع والابتذال، لا باستنطاق عمقه الفكري في حدّ ذاته، أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، على أنه نقد للنص من خلال نقد تلقياته، لتكون ممارسة النقد مراوحة بين قراءة وقراءة الكتابة**، وانطوت أصالة جمالية التلقي على دعوة إلى الكفّ عن الاهتمام «الفيتيشي» بالنص في جزئيته أو تجزئته، وإلى الاحتفاء به من حيث دينامية العلائقية، فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه، قبل بروز هذا الإبدال الجديد، هو

(1) النقد الأدبي الأمريكي، ص243.

اهتمام هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر، حسب رأي المعرب رشيد نجدو، عندما أهملت الروابط بين الكليات والظواهر، و«تكمن أصالة هذا الإبدال الجديد، الذي تمثله جمالية التلقي، في البعد العلائقي بالذات الذي يتسم به الأدب؛ أي **التفاعل المتين بين النص والقارئ الذي فيه ومنه يتبلور المعنى**»[1].

ويفيد هذا الكتاب كثيراً في إضاءة نظرية التلقي، **كالإنتاج والتلقي من جهة، وجمالية التلقي والتواصل الأدبي من جهة ثانية، ومنهجية جمالية التلقي لإيضاح التلقي والأثر الذي يحدثه العمل، والتقليد والانتقاء، وأفق التوقع ووظيفة التواصل من جهة ثالثة.**

ولا يخفى أن جهد ياوس نظري بالدرجة الأولى، ولاسيما صوغه لأفق التوقع الذي واجه اعتراضات كثيرة عند أصحاب المنهجيات النقدية الحديثة الأخرى، فاقترح أن يميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي؛ أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدد التلقي»[2].

ورأى ياوس أن الدور الخاص الذي تضطلع به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلي للمجتمع، يمكنه أن يتمفصل في ثلاث وظائف متمايزة، وهي التكوين السابق للسلوكات أو نقل المعيار، ثم التحفيز أو إبداع المعيار، وأخيراً التغيير أو إبطال المعيار، **وتعتمد هذه الوظائف كلها على تثمير وظيفة التواصل الأدبي بين النص والمتلقي.**

استنتاجات:

حرصت في البحث على العرض النقدي بأطره التاريخية والمعرفية والواقعية تعريباً وتأليفاً، وأوجز الملاحظات النقدية فيما يلي:

1 ـ **يشير التعامل مع نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث إلى غلبة المؤثرات الأجنبية،** وثمة مستويات متعددة له من التلقف المعرفي السريع إلى اجتهادات الباحثين والنقاد في التنظير والتطبيق في آن معاً.

---

(1) جمالية التلقي، ص15.

(2) جمالية التلقي، ص 135.

2 ـ **ثمة قطيعة معرفية ونقدية مع التراث النقدي في صوغ نظرية الأدب واتجاهاته النقدية**، لأن الغلبة للنقل واستهلاكه من دون إسهام حي في سيرورة تقاليد النقد. ولا تنفع قليلاً أو كثيراً محاولة ناقد أو باحث أن يعود بالاتجاه النقدي الحديث إلى الماضي المختلف عن الحال الراهنة، كما هو الحال مع محاولات التماس أصول قديمة لهذه الاتجاهات الحديثة.

3 ـ **ثمة ارتباك صريح في إضفاء مصطلح التلقي وما يقاربه على التوصيف الإنشائي غير الدقيق في استعمالاته المتعددة.**

4 ـ غالباً ما تختلط نظرية التلقي بعمليات **مجرد القراءة** من دون بلوغ المأمول في التحليل.

تلكم هي حدود نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث تعريباً وممارسة، وهي حدود ضيقة باستثناء اجتهادات أصحاب الممارسة النقدية العربية في هذه النظرية.

المصادر والمراجع:

الكتب المترجمة:

1ـ امبرتو ايكو «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000م.

2ـ امبرتو أيكو: «القارئ في الحكاية ـ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة انطوان أبو زيد)، ألمركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1996م.

3ـ روبرت هولب: «نظرية الاستقبال» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992م.

4ـ روبرت هولب: «نظرية التلقي» (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1994م.

5ـ رولان بارت: «لذة النص» (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية 1988م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م.

6ـ عدة مؤلفين: «في نظرية التلقي» (ترجمة غسان السيد)، دار الغد، دمشق، 2000م.

7ـ عدة مؤلفين: «نظرية الأجناس الأدبية» (ترجمة عبد العزيز شبيل)، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، جدة 1994.
8ـ فردناند هالين (وفرانك شويرفيجن وميشيل أوتان)، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة وتقديم وتعليق د.محمدخير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
9ـ فنسنت ب.ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى ـ مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
10ـ فولفجانغ إيسّر (آيزر): «فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
11ـ هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (ترجمة: رشيد بنحدو)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004.
12ـ وليم راي: «المعنى الأدبي ـ من الظاهراتية إلى التفكيكية» (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د. ت. ولعله صدر عام 1987م).

ب ـ الدوريات:

1ـ آيزر: «فعل القراءة ـ نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).
2ـ آيزر: «فعل القراءة ـ نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).
3ـ آيزر: «وضعية التأويل» (ترجمة نزهة حفو وأحمد بوحسن) في مجلة«دراسات سيميائية» (الرباط، العدد 6، 1992م).
4ـ ياوس: «جمالية التلقي والتواصل الأدبي ـ مدرسة كونستانس الألمانية» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد 38، 1986م).
5ـ ياوس: «علم التأويل الأدبي ـ حدوده ومهماته». (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد 3، 1988م).
6ـ ياوس: «تاريخ الأدب باعتباره تحدياً» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد 1، 1983م). ■

شاهنامة الفردوسي...
بين القومية الإيرانية والإنسانية العالمية

د. ذبيح الله صفا

ت: د. مصطفى البكور



تفوق أهمية الشاهنامة في الأدب الفارسي مستوى البحث في أبوابها والتحقيق فيها؛ فهي آية في الفصاحة والبلاغة، وهي قرآن العجم ومرآة مصقولة للمعرفة والعلم، وتحوي أفكاراً حماسية وغزلية وحكمية متنوعة في أرفع مظاهر الكلام الفارسي وأبهاه، وهذا ما يدركه كل باحث منصف ذو علم وذوق.

على أن الأهمية القومية والوطنية للشاهنامة في إيران لا تختلف عن أهميتها الأدبية، وتتمثل في حفظ الحس العرقي والشعور القومي، وإحياء المفاخر الإيرانية الغابرة.

لقد شكل ظهور الشاهنامة في عالم الأدب الفارسي أساساً لنهضة خاصة ما زالت قائمة، تجلّت في نظم الكثير من القصص الحماسية، أو الحماسات الدينية والتاريخية منذ القرن الخامس حتى القرن الرابع عشر الهجري، وأضحت أداة لخلق الكثير من الآثار الحماسية. لكن أيّاً منها لا يرقى إلى مستوى الشاهنامة وأهميتها.

والحديث عن أهمية الشاهنامة ونفوذها في إيران عبر التاريخ، يقودنا إلى الحديث عن المقام الذي اكتسبته في العالم، وشكّل أساساً لجذب أنظار الشعوب الأخرى.

شاهنامة الفردوسي أكبر كتاب فارسي نال حظوة في شتى أرجاء العالم، وأهم دليل على ذلك، هو تلك الترجمات المتعددة التي أنجزت لها، والدراسات المفصّلة والشمولية التي دوّنت حولها بشتى لغات العالم:

أول ترجمة كبيرة للشاهنامة قام بها الفقيه الأجلّ قوام الدين الفتح بن علي بن محمد البنداري، من أهالي أصفهان؛ حيث ترعرع هنالك، ومن ثم سافر إلى الشام في حدود عام 620 هـ وانضوى في خدمة الملك المعظم عيسى بن الملك العادل أبي بكر بن أيوب المتوفى عام 624 هـ في دمشق، وقام بنقل الشاهنامة إلى العربية نزولاً عند رغبته.

علاوة على هذا الكتاب، فالبنداري لخص كتاب تاريخ سلاجقة أنو شيروان بن خالد وزير محمود بن محمد بن ملكشاه الذي كتبه بالعربية عماد الدين الأصفهاني، وقد طبع هذا الكتاب مرّتين في ليدن والقاهرة.

تمت ترجمة البنداري على أساس النسخة الأولى للشاهنامة التي أنجزت عام 384 هـ وسميت بالشاهنامة، وتصرّف المترجم في النص يتلخص في حذف بعض القصص القصيرة ومقدمات الفصول، ومواعظ الفردوسي وحكمه، وتقصير الرسائل والخطب والوصايا وأوصاف ميادين القتال وسلاح الحرب، وغير ذلك من هذه الأمور. بناءً على ذلك، يمكن عدّ ترجمة البنداري تلخيصاً لشاهنامة الفردوسي. وقد قام الدكتور المرحوم عبد الوهاب عزام بطبع هذه الترجمة في مجلدين في القاهرة عام 1932م. بعد أن أضاف إليها مقدمة مفصّلة في بيان خصائص الشاهنامة، وشرح أحوال الفردوسي والبنداري، كما ذيّل قصة كل ملك من ملوك الشاهنامة بنبذة عن أسس أساطيرهم، لكنها هي الأخرى مازالت ناقصة، وتحتاج أيضاً إلى التكميل.

ومن الترجمات الأخرى للشاهنامة، تلك التي أنجزها أحد الأتراك، واسمه علي الأفندي عام 916 هـ؛ إذ نقلها إلى التركية شعراً، وهي كاملة غير منقوصة.

وثمة ترجمة إلى النثر التركي، قام بها رجل اسمه مهدي من رجال بلاط السلطان العثماني عثمان الثاني عام 1030 للهجرة.

وفي عام 1063 هـ قام أحد المقرّبين إلى دار شكوه بـن همـايون نائب سـلطنة لاهور، واسمه توكل بيك، بتلخيصها بالنثر الفارسي استجابة لرغبة أحد معارفه في البلاط، واسمه شمشيرخان، وأسماها منتخب التواريخ، ويحوي هذا الكتاب على بعض أشعار الشاهنامة أيضاً، ويتضمّن موضوعات الشاهنامة حتى موت الاسكندر على شكل أكثر اختصاراً وإيجازاً مما هي عليه ترجمة البنداري.

وهناك كتاب اسمه «شاهنامة النثر» لأحد إيرانيي الهند، وقد استفاد أيضاً من منظومة «زرادشت نامه» لزردشت بهرام بن بجدو عند حديثه عن أحوال زرادشت. وقد قام المستشرقان الانكليزيان هايد وسراوسلي بطبع بعض أجزاء هذا الكتاب ونشره.

وفي القرن السادس عشر الميلادي، أنجزت ترجمة للشاهنامة إلى اللغة الجورجية، وهي ترجمة شعرية ونثرية حرّة قام بها الأديب الجورجي المعروف سرافيون ساباش فيلي (ـ1516م). ولم يوفّق سرافيون بترجمة كامل الشاهنامة؛ حيث أكملها بعد موته عدد من المترجمين المجهولين.

كما أن هناك ترجمة أخرى للشاهنامة إلى اللغة الجورجية، تمت استجابة لرغبة أحد الأمراء الجورجيين وإصراره اسمه خسرو تورمانيذه (1588م)، وهاتان الترجمتان إلى الجورجية قام بترتيبهما وتدوينهما المؤرخ والمستشرق الجورجي المشهور جورجي جانيلذه في أواخر القرن الثامن عشر.

والحق، أن روايات شعبية كثيرة حول الشاهنامة قد شاعت بين الشعب الجورجي تسمى في مجملها باسم ((رستومياني)) .

أول طبعة لقسم من رستومياني أنجزت على يد أستاذ جامعة تفليس المستشرق جوستن آبو لادزه عام 1916، وما تبقى من هذه القصص، تمت طباعته في جمعية التاريخ وعلم السكان الجورجي في تفليس عام 1935.

أما أول من تناول الفردوسي والشاهنامة من الأوربيين، فهو الانكليزي سرويليام جونس، حيث عمد في كتابه المتعلق بشرح الآداب الآسيوية إلى ترجمة مقطعات من الشاهنامة عام 1774 م، لكن جونس لم تكن لديه المعرفة اللازمة عن أحوال الفردوسي، وعدّ الشاهنامة أثراً ناجماً عن عدد من الشعراء مجهولي الأسماء واستثنى الفردوسي من بينهم.

ثم قام مستشرق انكليزي آخر يعرف الفارسية جيداً واسمه (لومسدن) بإنجاز ترجمة بديعة للشاهنامة؛ لكنه لم ينشر منها سوى قسم يشتمل على مقدمة بالانكليزية وملحق بالفارسية.

بعد لومسدن يمكن أن نعدّ أهم ترجمة للشاهنامة حتى موت رستم تلك التي تمت في ألمانيا على يد جورس عام 1820، وكانت سبباً في جذب أنظار العموم إلى الشاهنامة. ومن ثم قام الإنكليزي تورنر ماكان عام 1829 بنشر شاهنامته مع مقدمة فارسية وإنكليزية وفهرس للمفردات الصعبة. وقد أنجزت طبعات حجرية عدّة في الهند اعتماداً على شاهنامة ماكان.

وفي عام 1873 قام المستشرق والشاعر الألماني العالم (فريدريش روككرت) بنظم قصة رستم وسهراب بالألمانية، ولأنّه كان شاعراً معروفاً فقد اتسمت ترجمته المنظومة بلطف وجمال خاص، ولم يبتعد عن النص الأصلي للشاهنامة كمّاً أو كيفاً، وكانت هذه الترجمة سبباً في الشهرة الواسعة للشاهنامة في الآداب الأوربية، وأدت إلى رواج قصة رستم وسهراب وانتشارها في البلدان الأوربية.

وبناء على هذه الترجمة الرفيعة عُدّ روككرت واحداً من أعظم المترجمين الألمان وأكثرهم مهارة. وقد حاول روككرت أن يحاكي البحر المتقارب للشاهنامة في نظمه بالألمانية، إلا أن التوفيق لم يحالفه كما ينبغي الأمر.

في عام 1851م قام مستشرق ألماني آخر واسمه (شاك) بإنجاز ترجمة كاملة للشاهنامة إلى الألمانية، وتشتمل أيضاً على شرح أحوال الفردوسي، وعمد شاك أيضاً على نظم بعض أقسام الشاهنامة، وقد اعترف النقاد بقيمتها النقدية الكبيرة في اللغة الألمانية وآدابها.

منذ عام 1838 حتى 1878م، قام جول مول بنشر أهم ترجمة للشاهنامة إلى اللغات الأوربية. ولد جول مول في مدينة اشتوتغارد، وتتلمذ على يد المستشرقين الفرنسيين المعروفين سيلوستر دوساسي، و آبل رموزا، وفي النهاية درّس في كولج دوفرانس، وانتخب لمنصب رئاسة الجمعية الآسيوية، وتوفي عام 1876م.

طبعت ترجمة مول على مرحلتين منذ عام 1838 حتى 1878؛ أي إلى ما بعد سنتين من موته. وتقع في سبع مجلدات من القطع الكبير، وفي مقابل كل صفحة من شاهنامة الفردوسي تقع ترجمتها الفرنسية. وقد دوّن مول مقدّمة على كل مجلد من

مجلدات ترجمته السبعة، وأرفق بالمجلد الأخير ملحقاً مهماً يتضمّن فهرساً للأسماء، وخلاصة عن قصة كل واحد من الملوك والأبطال، مع ذكر صفحاتها.

تعدّ مقدمة المجلد الأول لترجمة مول إحدى أهم الدراسات حول الشاهنامة والفردوسي والآثار الحماسية الإيرانية، ومعظم الآراء التي أوردها مول ما زالت جديدة وقابلة للاستفادة والنقل. كما تعدّ هذه الترجمة من بدائع المطبوعات الأوربية في القرن التاسع، تبعاً لجمالية الطبع والتزيينات التي حوتها.

علاوة على ذلك؛ فالمتن الفارسي لشاهنامة مول من أشهر طبعات الشاهنامة دقة وصحة، فقد بذل هذا العالم العبقري جهوداً كبيرة من أجل المقارنة بين العديد من نسخ الشاهنامة التي كانت في حوزته، وقامت زوجه بعد موته بنشر النص الفرنسي لترجمته في قطع مناسب، يقع في سبع مجلدات مع مقدمة مستقلة لتلك المجلدات، وذلك خلال الفترة الواقعة بين 1877 و 1878م.

بعد مول، قام الألماني وولرس بترجمة الشاهنامة إلى اللاتينية، بعد مقابلة نسخة شاهنامة تورنر ماكان مع نسخة مول، والاستفادة من الحواشي العميقة لفريدرش روككرت وترجمته للشاهنامة. وقام مستشرق ألماني آخر واسمه لاندوير بمتابعة طريقه، إلاّ أن عمله لم يكتمل.

علاوة على هؤلاء المترجمين والناشرين المشهورين للشاهنامة في أوربا، هناك قسم آخر من المستشرقين تجشموا العناء في هذا الطريق، وقام كل منهم بنشر جزء من الشاهنامة أو جميعها، من جملة هؤلاء: الانكليزي إتكينسن الذي قام في عام 1814م بنشر قصة رستم وسهراب في كلكته، وتتضمن المتن الفارسي مع ترجمتها الإنكليزية المنظومة المقفاة. كما عمل على تلخيص الشاهنامة نثراً حتى نهاية قصة الإسكندر، ونشرها عام 1832 في لندن تحت عنوان ((الشاهنامة)). وهذا العمل يشابه تماماً ما قام به توكل بيك الذي أشرنا إليه سابقاً.

ومن ترجمات الشاهنامة الأخرى، تلك التي نظمها بالإيطالية المستشرق الإيطالي المعروف بيتزي، وامتدت فترة طباعتها من 1886 حتى 1888م. علاوة على هذه الترجمة، قام بيتزي بنشر كتب ومقالات أيضاً حول الشاهنامة. وتعد ترجمته هذه من الآثار الأدبية الإيطالية المشهورة ، وقد اقتدى في عمله هذا بمتن شاهنامة تورنر ماكان.

ومن الترجمات أيضاً ما قام به جوكفسكي؛ حيث نظم قصة رستم وسهراب بالروسية ، وعدّت من الآثار الروسية المشهورة.

ولد جوكفسكي عام 1783 وتوفي سنة 1852م، وكان من علماء الفارسية الكبار في روسية. ومن الترجمات تلك التي قام بها المستشرق الروسي المعروف آ.كريمسكي؛ حيث نظم الشاهنامة بالروسية منذ مطلعها حتى سلطنة منوجهر، وقد طُبع هذا الكتاب مرتين ، الأولى في لفوف عام 1896 ، والثانية في كييف عام 1922.

ومن الترجمات الروسية الأخرى تلك التي أنجزها سوكولوف نثراً، وتتضمن جميع موضوعات الشاهنامة منذ البداية حتى نهاية سلطنة فريدون ، وقد طبعت في موسكو عام 1905م.

وأخيراً، قام الشاعر الروسي لوزيمسكي بنظم ترجمة الشاهنامة التي قام بها ف. روزنبرغ، وطبعتها مؤسسة آكادميا.

إن إحصاء أسماء جميع هؤلاء العلماء الغربيين، علاوة على البحث في كيفية عمل هؤلاء، أمر طويل وممل، لكن درءاً للنقص، يحسن بنا هنا أن نذكر أسماء عدد آخر من كبار المترجمين الأوربيين للشاهنامة وترجماتهم:

ترجمة هاغمان إلى اللاتينية عام 1801، استفان وستون إلى الإنكليزية عام 1815 ، تولورابرستن إلى الإنكليزية عام 1831 ، هاليستن الألماني إلى اللاتينية عام 1839 ، فن استاركنفلس إلى الألمانية عام 1840 ، هلن زيمرن إلى الإنكليزية عام 1822 ، جورج وارنر وَ أدموند وارنر إلى الإنكليزية عام 1905 ، بكستون إلى الإنكليزية عام 1907، راجرز إلى الإنكليزية عام 1907، ويليام إستيغند إلى الإنكليزية عام 1907، والاس غاندي إلى الإنكليزية عام 1912، إسيغمن إلى الألمانية عام 1919 ، جورج ليجينسكي اللهستاني إلى الألمانية عام 1920 ، ورنريانس إلى الألمانية عام 1922، رادوآنتال إلى المجرية ، آرتور كريستن سن إلى الدانماركية عام 1931، آكسل أريك هرملين إلى السويدية عام 1931، وجوزيف أوربلي إلى الروسية عام 1934، مودي إلى الكجراتية وقد طبعها في بومباي بين عاميّ 1897 و1904، تيرياكيان إلى الأرمنية من قصة أردشير بابكان ، وطبعت في نيويورك عام 1909م.

علاوة على الدراسات التي قام بها المترجمون المذكورون في مقدّمات آثارهم حول الفردوسي ، ومعظمها يتسم بالعمق والأهمية، فإن هناك دراسات مفصلة وجامعة أخرى عن الفردوسي والشاهنامة أنجزت في أوربا، وأضحت حجة على الإيرانيين كي يعرفوا الفردوسي والشاهنامة كما ينبغي ذلك.

يمكن القول إن الدراسات التي قام بها فن هامر، تعد أول عمل جامع مهم كتب بالألمانية عن الفردوسي وشاهنامته بعد دراسات شاك، وقد أدرجت في كتاب تاريخ الأدب الإيراني الذي طبع في فيينا عام 1818، وفيها عُدّ الفردوسي أكبرَ شاعر حماسي في العالم.

وهناك الدراسات النقدية التي قام بها بوم غارتن في كتابه ((تاريخ الأدب العالمي العام)) وعَدَّ فيه الفردوسي أكبر شاعرحماسي شرقي، وأنه يماثل هوميروس.

ومن الدراسات الكلية الرفيعة، تلك التي أنجزها الألماني هيرمان إته في كتاب ((تاريخ الأدب الفارسي)) و((أشعار الفردوسي الغنائية)). وتكمن أهمية دراسات إته في أنه أول من خاض في باب أشعار الفردوسي الغنائية وعَرّف الأوربيين بها، وأثبت أن الفردوسي علاوة على الحماسة، كان أستاذاً عالي المقام في الشعر الغنائي.

أما أهم دراسة قام بها المستشرقون الألمان والأوربيون وأعمقها، فهي للمستشرق الألماني تيودور نولدكه وعنوانها: ((الحماسة القومية الإيرانية)) وقد طبعها في البداية في كتاب فقه اللغة الإيرانية ، ومن ثم نشرها عام 1920 في برلين ولايبزيك تحت الاسم ذاته، والحق أن هذا الكتاب أرفع نماذج الدراسات الأوربية حول الشعراء والأعلام الإيرانيين.

قبل شروع دراسته عن الشاهنامه، قام نولدكه بعرض مقدّمة مختصرة حول الروايات الحماسية الإيرانية، وحينما وصل إلى مسألة تدوين شاهنامة أبو منصوري، تحدّث عن نظم الدقيقي ومن بعده الفردوسي للروايات القومية.

تُعدُّ دراسات نولدكه حول الفردوسي الأكثر شمولية في هذا الباب حتى الآن، إذ ما تزال تشكّل الأساس لدراسات جميع المحققين الذين يكتبون عن الفردوسي، وبعد إتمام دراسته عن أحوال الفردوسي، بحث نولدكه في جوانب الشاهنامة وكيفية نظمها بكل ما تحويه من جزئيات.

وبعد الدراسات التي قام بها كل من أتكينسن وأوسلي، تلك التي تفتقد إلى القيمة الأدبية العميقة، فإن أهم دراسة دوّنت بالانكليزية حول الفردوسي، كانت للمستشرق الانكليزي إدوارد براون، وتقع في المجلد الثاني من كتابه تاريخ الأدب الإيراني.

وتشتمل هذه الدراسة على مجموعة من الدراسات التي قام بها كلٌ من مول وأوسلي واته ونولدكه وآخرون. وفيما يتعلق بمسألة سلب الأهمية الأدبية لشاهنامة الفردوسي يرى براون أنها قضية غير جديرة بالاهتمام، وهي تكرار لعقيدة ناروای وأوسلي، ولا تعبرّ سوى عن عجز هذين العالمين عن إدراك المقام الرفيع للفردوسي في اللغة الفارسية.

أمّا أهم دراسة فرنسية عن الفردوسي وشاهنامته، فتتمثل في الأبحاث المفصّلة والمعمّقة لجول مول، وهي أوسع دراسة عن الشاهنامة قبل تلك التي أنجزها المحققون الألمان أخيراً ؛ ففي مقدمات ظهور الحماسات القومية الإيرانية والشاهنامة، يقدم مول بحثاً مفصلاً، كما أنه يبدي دقة في بيان أحوال الفردوسي والتحقيق في القصص الحماسية من بعده، بما يتناسب والأدوات والمصادر التي كانت في حوزته آنذاك؛ إلا أن اعتماده على بعض المصادر الفارسية التي تفتقر إلى الدقة والصواب جعله يقع في بعض الأخطاء. لكن رغم ذلك فدراساته عن الحماسات التالية للفردوسي مازالت تتسم بجدتها، وتصنف في عداد الدراسات الأوربية الجيدة عن آثار الأدب الإيراني.

لقد كان جول مول أول من أثبت اعتماد الفردوسي على مصادر مكتوبة وشفاهية. وثبتت عقيدته هذه لاحقاً في دراسات نولدكه، وبعض المحققين الآخرين.

آخر آثر فرنسي مهم عن الفردوسي والشاهنامة هو كتاب ((الفردوسي والحماسة القومية)) للمؤلف هنري ماسة. والحق أن هذا الكتاب لا يحتوي على أية مضامين جديدة فيما يخص أحوال الفردوسي ومقدمات ظهور الحماسة القومية الإيرانية وتحليل موضوعات الشاهنامة ونفوذ الشاهنامة في الأدب الفارسي. فهو لا يتجاوز كونه مجموعة مهذّبة عن بعض آراء جول مول ونولدكه.

قبل مول كان هناك أشخاص كتبوا عن الشاهنامة والفردوسي وهم آمبر وسنت بوف؛ فقد كتب آمبر مقالاً في مجلة (العالَمَان)، وفيه قام بإجراء تحليل بليغ لمضامين الشاهنامة، وقد عدّ الفردوسي من أكبر شعراء العالم ، كما أنه أنجز بعض الدراسات والأبحاث عن الفردوسي في كتاب عنوانه ((علوم وآداب الشرق))، كما

ساق سنت بوف بعض المقالات حول حياة الفردوسي وقصة رستم وسهراب، في أول مجلد من كتابه ((أحاديث يوم الاثنين)) الذي نشر عام 1850م.

كما أن اللغات العالمية الأخرى ولا سيما الإيطالية والروسية اشتملت على بعض الدراسات والأبحاث عن الفردوسي والشاهنامة، لعل أهمها ما قام به الإيطالي بيتزي والروسي كريمسكي اللذان سبق ذكرهما.

من جملة الأعمال بالغة الأهمية عن الشاهنامة، ما قام به فريتزولف؛ حيث وضع قاموساً مفصلاً ودقيقاً وقيّماً للشاهنامة، وفيه ذكر جميع مفردات الشاهنامة والأبيات التي تحويها، والمعنى الذي يؤديه كل منها.

أما في عام 1935، وبمناسبة الاحتفال بمرور ألف عام على ولادة الفردوسي، فقد ألقيت كلمات في طهران وبعض البلدان الأوربية عن الفردوسي والشاهنامة. علاوة على ذلك فقد نشر الكثير من المقالات والأطروحات في إيران وباقي البلدان عن الفردوسي وكلّها تكمّل وتوسّع بعض المعلومات عن الفردوسي.

والحق أن أهم مطبوعات ذلك العام ـ علاوة على ما نشر في أوربا ـ مجموعة من مقالات وخطب العلماء الإيرانيين وغير الإيرانيين التي طبعتها وزارة الثقافة تحت عنوان ((ألفية الفردوسي))، وهناك مجموعة أخرى أيضاً قامت إدارة مجلة ((مهر)) بطبعها تحت اسم ((فردوسي نامه)). وفي عام 1313 هجري شمسي، قامت إدارة مجلة ((باختر)) التي تطبع في أصفهان بإصدار عدد خاص أيضاً عن الفردوسي.

نفوذ الشاهنامة في آداب العالم:

ما ذكرناه حتى الآن يشير بوضوح إلى النفوذ العظيم للشاهنامة في آداب العالم، فقد دوّنت آثار عن الشاهنامة في الكثير من لغات العالم كالعربية والجورجية والأرمنية والتركية والكجراتية والإنكليزية والروسية والدانماركية والمجرية والسويدية والألمانية والفرنسية، وتجلّت، كما رأينا، في الترجمات المنثورة والمنظومة.

والحق أن الترجمات المتعددة للشاهنامة إلى اللغات الأوربية دليل على الأهمية التي اكتسبها هذا الكتاب وسط المجتمع الأوربي، ونتيجة هذه الأهمية والشيوع، فقد أثرت تأثيراً منقطع النظير في الأدب الأوربي، ولا سيما في الأدب الرومانتيكي. وكان رستم من بين باقي أبطال الشاهنامة الأكثر جذباً لأنظار الأوربيين، ومن بين من

اقتبسوا من قصة رستم، وكتبوا عنها يجب أن نذكر كلمات الشاعر والكاتب الفرنسي الكبير لامارتين (1790 ـ 1869)، فقد تناول هذا الشاعر قصة رستم عام 1835، في مجلته المعروفة (الحضارة) تحت عنوان ((طائفة من عظماء ونوابغ القديم والجديد)).

اشتهرت قصة رستم وسهراب في أوربا من بين باقي حكايات الشاهنامة أيّما شهرة، حيث ترجمت إلى العديد من اللغات، ونسجت عنها منظومات جميلة؛ من ذلك ما فعله المستشرق الألماني فريد ريش روككرت، الذيْ ترجم قصة رستم وسهراب إلى الألمانية سنة 1873 كما ذكرنا، كما قام أستاذ الفارسية الروسي المشهور جوكوفسكي (1852ـ1783م) بخلق منظومة رائعة وجميلة عن قصة رستم وسهراب، وقد نالت شهرة ومقاماً رفيعاً في الأدب الروسي.

ومن روائع الأعمال الأوربية المستمدّة من قصة رستم وسهراب منظومة الشاعر الإنكليزي الكبير ماتيو آرنولد (1822 ـ 1888) وعنوانها رستم وسهراب، وتعدّ من المنظومات الإنكليزية الرفيعة والمهمة.

أما غوته، الشاعر الألماني الكبير (1749 ـ 1832م) الذي كان يعشق الأدب الفارسي أيما عشق، وتأثر بأفكار حافظ الشيرازي، فقد أورد اسم الفردوسي وأشار إلى عظمة الشاهنامة وأهميتها في نهاية إحدى مجموعاته الشعرية المسماة ((الديوان الشرقي من مؤلف غربي)).

وممن تأثر بالفردوسي الشاعر الفرنسي الكبير فيكتور هوغو(1802 ـ 1885م) في بعض جوانب كتابه ((الشرقيات)).

وعلينا أن نذكر الشاعر الألماني الفصيح هانري هانيه (1797 ـ 1856) الذي عرض في إحدى منظوماته الجميلة لحكاية حرمان الفردوسي من صلات السلطان محمود، وموته في حالة من الحاجة والفقر، وخروج جنازته من بوابة طوس، بينما كانت قافلة صلات السلطان محمود ترد من البوابة الأخرى.

كما نسج الشاعر الفرنسي فرانسو آكوبه المتولد عام 1842 قصة مشهورة وجميلة عن زيارة تيمور لضريح الفردوسي.

وثمة شاعر اسمه موريس باريس، أورد اسم الفردوسي في إحدى آثاره المسمّاة ((الضيافة في بلدان الشرق)).

حينما ترجمت قصص الشاهنامة إلى اللغة الجورجية، نفذت نفوذاً راسخاً في أذهان الشعب الجورجي ، إلى درجة أن في جورجيا، رواية شعبية لقصص الشاهنامه، تدعى ((رستوميان)) و((سامياني)) وغير ذلك على نحو مارأينا سابقاً.

وفي الأدب الأرمني اشتهرت قصة رستم زال.

نفوذ الشاهنامة في الأدب الفارسي:

ما رأيناه من نفوذ للشاهنامة في شتى آداب العالم، يجعل تأثيرها في اللغة الفارسية وآدابها أمراً بدهياً ومسلّماً، وهذا النفوذ يجب دراسته من جوانب عدّة:

المفردات والتراكيب الفارسية، أسلوب الكلام ، المضامين والدقائق الحماسية والغنائية والحكمية ، ودورها في إيجاد نهضة في نظم القصص الحماسية أو الحماسات التاريخية والمصطنعة. لكن سنقتصر من بين الجوانب السابقة على الجانب الأخير.

تعدّ شكل نظم الشاهنامة وشهرتها في إيران أساساً لنهضة عظيمة أسهمت في خلق منظومات حماسية كبيرة؛ فمع أن الشاهنامة كانت نتيجة وثمرة لنهضة قومية إيرانية كبرى وتهدف إلى إحياء المفاخر القومية إلاّ أنها ذاتها قد خلقت نهضة جديدة في نظم القصص الحماسية، أو أنها دفعت تلك النهضة من أجل الاستمرار والبقاء؛ فالفردوسي أضحى رائداً لحركة استطاعت أن تحيي أبطال إيران القوميين الذين كانوا يغفون في سرير النسيان، وأكسبتهم وجوداً وشهرة كبيرة.

على أن الفردوسي لم يحقق الحياة والشهرة لجميع أبطال إيران، فكل ما فعله هو النجاح في نظم جزء من القصص القومي، لأن نظم جميع تلك القصص، إنما يحتاج إلى أضعاف مضاعفة من وقت نظم الشاهنامة، وهو أمر غير متاح لشخص واحد. وهذا الوضع ينطبق على حماسات أغلب الأمم.

حينما نظم الفردوسي قصص الأبطال، كان يمر على بعضها باختصار، فمثلاً لم يتناول قصة كرشاسب على الإطلاق، وكل ما فعله هو الاكتفاء بإشارات مختصرة عنها. كما تجاوز تقريباً قصة سام وفرامرز، ولم يبح بأية كلمة عن قصة جهانكير وبانو كشسب وبرزو و شهريار، ودليل ذلك لا يتعدى إحدى هذين الأمرين:

- إما أن الفردوسي كان يلم بكل هذه القصص، لكن مشاعره كانت تميل إلى البطل رستم من بين جميع أبطال عائلة كرشاسب، ورآه جديراً بالوصف، وغض النظر عن

باقي القصص التي لم تكن تثيره كثيراً، وأما أنّ كل تلك القصص كانت في دفاتر كبيرة مستقلة عن بعضها بعضاً ولم تصل إلى يد الفردوسي، فاضطر إلى إغفال ذكرها.

والحق أن الشعراء اللاحقين للفردوسي، وظاهراً كان يعيش معظمهم في محيط حياة الفردوسي؛ أي خراسان، قد تناولوا هذه القصص المتروكة، وقاموا بنظمها إلى درجة أنه بعد قرن من وفاة الفردوسي، قد نظمت معظم القصص المشهورة التي تفوق قصص الشاهنامة جمالاً وجلالاً، وبالتالي اكتسبت الحماسة القومية الإيرانية صورة متكاملة.

مجمل هذه المنظومات الحماسية كان تقليداً للشاهنامة، وجميعها كان على البحر المتقارب المثمّن المقصور أو المحذوف. ولعل أسباب اختيار هذا الوزن تكمن في أمرين:

الأول: شهرة شاهنامة الفردوسي، والتصوّر العام في أن الأشعار الحماسية لا يليق بها سوى وزن منظومة الفردوسي.

الثاني: تناسب هذا الوزن مع الأفكار الحماسية والتراكيب البطولية، وتقبّله مختلف أبعاد هذا الفكر، وشدة استيعابه للمفردات الفارسية بما يتفق وضرورات الحماسة القومية الإيرانية.

على أن جميع هؤلاء الشعراء، ورغم الاقتداء بالفردوسي وتقليدهم الشديد له، إلاّ أنهم لم يستطيعوا مجاراته.

ومؤلفو تلك المنظومات مجهولون وغير معروفين باستثناء واحد أو اثنين منهم، والغريب أنهم قد اهتموا أكثر بشرح القصص المتعلقة بعائلة كرشاسب.

ومع أن جميع تلك المنظومات عبارة عن تقليد للشاهنامة إلا أنها موثقة بالمصادر المكتوبة والروايات الشفهية المستندة. ■

أنا ودانتي ...
مدخل إلى أدب المغتربين في إيطاليا

ت: يوسف وقاص(*)



لا أعرف حتى الآن فيما إذا كانت تلك اللحظة مواتية أم لا، ولكنها حدثت وبطريقة شبه درامية، والسيدة التي طرحت عليَّ ذلك السؤال بأسلوب يحاذي الاستفزاز، كانت تعني ما تقوله؛ بل إن عينيها كانتا تحملان تحدياً مبالغاً:

«هل تعتقد بأنك تستطيع أن تفعل ذلك؟ تذكر أنها لغة دانتي!».

حتماً كنت أتذكر ذلك، لأن التاريخ كان مادتي المفضلة، وكنت أذكر أيضاً كم من المرات تركت العنان لخيالي، مبتدعاً حوارات افتراضية مع هذا أو ذاك من الكتَّاب الذين استحوذوا على إعجابي منذ الصغر، ودانتي (بالإضافة إلى

(*) 1955 إعزاز ــ حلب ــ من أوائل الكتّاب المغتربين في إيطاليا.

دوستويفسكي، تولستوي، هوغو إلى آخره من الكتاب الكلاسيكيين) كان في مقدمتهم، رغم أنني اكتشفت فيما بعد، في دراسة لأحد الباحثين الإيطاليين، أوجه تشابه دنيرة بين قصة «الإسراء والمعراج» و«الكوميديا الإلهية»، لأن دانتي حسب الباحث، كان قد اطلع على قصة «الإسراء» من صديق إسباني قبل أن يكتب ملحمته الخالدة، ولكن تلك قصة أخرى في حاجة إلى المزيد من البحث والتمحيص، بينما في حالتي أنا، كان الأمر لا يتعلق بالبحث أكثر مما هو في أسلوب البحث؛ إذ إنه حتى تلك الفترة، كان همنا الوحيد، أنا وبعض الزملاء ممن خاضوا مغامرة الكتابة باللغة الإيطالية، على أمل الخروج من ذلك الجحيم المسمى «الغربة»، هو إيصال صوتنا إلى القارئ الإيطالي، ومد جسر بيننا وبينه، إيجاد صيغة للتفهم والتفاهم. فهذا الجانب أيضاً كان يرتبط بطريقة ما بدانتي، بجحيمه على وجه التحديد، ولكن الجحيم هنا كان رحلة حقيقية، مع أبطال حقيقيين ينتمون إلى أجناس وأعراق مختلفة جمعهم وَهْمُ الجنة الموعودة؛ أحد الألبانيين، في أثناء الهروب الكبير عام 1993، استغرب كثيراً أن لا يجد النقود في الشوارع، واستغرب أكثر عندما حشرت السلطات الإيطالية الآلاف منهم في أستاد مدينة باري، ولم يصل استغرابه إلى القمة إلا عندما وجد نفسه مسجوناً بتهمة السرقة، سرقة مواد غذائية من أحد المجمعات التجارية. ولم يكن الجوع سبباً كافياً لنيل رأفة القضاة، وكانت فرصة «ثمينة» له، وللكثيرين من المهاجرين من أمثاله، لكي يتعرَّف إلى الرأسمالية من المكان الذي يعدّونه مكباً لقمامة المجتمع. ولكن لليبرالية أنظمة وقوانين تُسيِّرها، ولحسن الحظ، بعكس السياسيين، هنالك دائماً من يعتقد بها بشكل أو بآخر، ويسعى أيضاً لترجمتها على أرض الواقع. هؤلاء عادة ما يُصَنَّفون بالفوضويين، وفي أحسن الأحوال باليساريين الطوباويين المساندين والمتبنين لقضايا العالم الثالث.

روبرتا سان جورجي Roberta Sangiorgi وأليساندرو رامبرتي Alessandro Ramberti، صاحبا أول مبادرة لمسابقة أدبية خاصة بالمهاجرين المقيمين في إيطاليا، كانا ينتميان إلى هذا الصنف، وكانا أول من جعل الإيطاليين يفكرون بامتلاك أدب مكتوب بالإيطالية من قبل أجانب ينتمون إلى القارات الخمس، أسوة بالبريطانيين (الأنغلوفونية) والفرنسيين (الفرنكوفونية). لسنوات خلت، كان من

العسير التكلم عن «أدب إيطالوفوني»، يعادل أو على الأقل يقترب من التجربتين البريطانية والفرنسية، ولكن، بعد مضي أكثر من عشر سنوات على الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا (الأحرف الأولى من كلمتي Extracomunitari Tra noi، أي الأجانب بيننا)، استطاع هذا الأدب أن يأخذ حيزاً له في الفضاء الشاسع والعريق للأدب الإيطالي، وبات محط اهتمام نقاد ودارسين من مختلف الفئات؛ وأكثر من ذلك، استطاعت هذه المسابقة أن تكتشف كتّاباً يتمتعون بمواهب فذّة وينتمون إلى بلدان عديدة، من بينها البلدان العربية طبعاً، كما سنرى في سياق الملف المرفق، والذي يتضمن وجهات نظر مختلفة لكتاب ونقاد إيطاليين حول هذه الظاهرة، إلا أنها جميعها تهدف إلى اكتشاف أبعاد هذا الأدب، فهمه وسبر أغواره، خاصة وأنه يتميز بكثرة أصواته ومصادره وتنوعها، وهذا الجانب بالضبط، يمنحه طابعاً خاصاً، يختلف تماماً عن التجربتين البريطانية والفرنسية، أولاً: لأن معظم الكتاب ينتمون إلى بلدان لم تخضع للاستعمار الإيطالي، وثانياً، وربما كانت هذه النقطة هي الأهم على الإطلاق، أنهم لم يتعلموا اللغة التي يكتبون بها في مواطنهم الأصلية، كما هي الحال مثلاً مع الكتاب الهنود والنيجريين (الأنغلوفونيين)، والسنغاليين، والجزائريين والكاميرونيين (الفرانكوفونيين)، بل في إيطاليا، وفي أماكن وظروف صعبة للغاية، مثل الشاعر كاظم حيدري الذي كان يعمل في اسطبل للخيول.

إنّ معظم رفاق هذه الرحلة الرائعة، من دول العالم الثالث تقريباً، سنة بعد سنة، تزايد عددهم، والأشياء التي كانوا يحملونها في نفوسهم، ترجموها إلى كلمات، في لغة ليست لغتهم، ولكنهم تمكنوا بمهارة وبمثابرة فريدة من أن يحولوها إلى وسيلة فعّالة لإيصال أحلامهم ومآسيهم إلى الطرف الآخر، وفوق كل شيء إثبات هويتهم، التي كانت ولا تزال تقابل دائماً بالريبة وبالشك: كل الحكومات المتعاقبة في السنوات الأخيرة، سواء كانت يمينية أم يسارية، لم تخف أبداً برنامجها في «طَلْينة» الأجيال الجديدة من المهاجرين، وسرّعت أحداث الحادي عشر من أيلول، هذا البرنامج، بل أعطته المزيد من الزخم والكثير من الذرائع، بالإضافة إلى حملات إعلامية مركزة، إلى درجة أن المهاجرين أنفسهم بدؤوا ينظرون إلى ثقافاتهم وهوياتهم كعبء يجب التخلص منه، بل إلغاؤه تماماً. اليوم معظم أبناء المهاجرين،

لا يتكلمون لغة آبائهم وأمهاتهم، بمن فيهم العرب والصينيون الذين كانوا يشكلون الجدار الصلب أمام عمليات «التحييد» و«الطَلْينة». لذا يعدّ ظهور هذا الأدب، أدب المهجر الإيطالي، خطوة مهمة في خلق نوع من التوازن على الأقل بين أفراد يعيشون جنباً إلى جنب، في المصانع، في المزارع وفي ورشات البناء، ولكن لا يعرف بعضهم بعضاً، أو بالأحرى يتجنب بعضهم بعضاً؛ بل كل طرف ينظر إلى الآخر كعدو محتمل أو كرمز للغطرسة والاستغلال. الخطوة كانت ضرورية، والصوت (الأصوات) وصلت إلى الطرف الآخر في وقت أقصر مما كان يتوقعه الكثيرون. ■



أدب المغتربين في إيطاليا

فرانشيسكو أرجنتو

ت: يوسف وقاص



ابتداء من الثمانينيات، تحولت إيطاليا إلى بقعة ملاذ لآلاف من المهاجرين الذين غادروا ما يسمى بـ «عوالم الجنوب» للبحث عن حياة أفضل.

طبعاً، الباحثون الإيطاليون أدركوا فوراً أهمية هذه الظاهرة الجديدة، ولكنهم اكتفوا بتحديد ملامحها الأكثر شيوعاً، المتعلقة فوق كل شيء بالحياة والظروف المعيشية للقادمين الجدد. ولكن سرعان ما اتسعت دائرة الأبحاث لتشمل الحقل الثقافي، وذلك بمشاركة مباشرة من قبل المهاجرين أنفسهم الذين بدؤوا يسردون تجاربهم الخاصة بمساعدة صحفيين وكتّاب إيطاليين. هكذا رأى النور أدب المغتربين ـ مصطلح تمّ استلافه من الإنكليزية «Migrant writers» ـ الذي يشار به إلى الإنتاج الأدبي لكتاب أجانب يعيشون في إيطاليا اختاروا أن يكتبوا بلغة بلد «المضيف».

تأخرت هذه الظاهرة في إيطاليا، نسبة إلى بعض الدول الأوربية الأخرى؛ حيث يتواجد تقليد متماسك (مثلاً، في فرنسا، طاهر بن جلّون، أو في إنكلترا، سلمان رشدي وحنيف قريشي)، إرث من ماض استعماري؛ ولو أنه من جهة أنتج نهجاً من التثقيف الإجباري واستئصال ثقافة البلدان المستعمرة، لكنه من جهة أخرى أتاح المجال لأشكال جديدة من الاندماج الثقافي الذي يتصف بعلاقة من التبادل التفاعلي بين هويات مختلفة. ولكن لسخرية القدر، فإنّ انعدام وجود تاريخ استعماري ذي مغزى هو الذي يجعل الوضع الإيطالي استثنائياً وأصيلا. يقول الكاتب البرازيلي خوليو مونتييرو مارتينز Julio Monteiro Martins ـ إنّ الإنكليزية اليوم هي لغة الأدب في الهند وسريلانكا، بينما الإيطالية ليست لغة أدبية في أي بلد آخر ما عدا إيطاليا. هاهم إذن الأشخاص القادمون الذين يشكلون مجموعة واسعة من الأصول، ومن دون تمييز بين قطر وآخر .... فتجد أمريكيين جنوبيين مثلما تجد مغربيين، وكتاباً من أفريقيا الغربية والشرقية، وجميعهم من المغتربين الذين اختاروا، هذه الثقافة ولم يرثوها عن طريق الاستعمار. يشكل هذا فارقاً كبيراً، لأنه يَصدُر عن المعرفة والتقرّب تجاه لغة تتولد من تماثل، من عنصر ودي، من جرعة عاطفية قوية».

ورأى أدب المغتربين النور في عام 1990 مع ثلاثة إصدارات كتبت بالتعاون مع صحفيين إيطاليين: «ادعوني علي **Chiamatemi Ali**» للمغربي محمد بوشان Mohamed Bouchane، «مهاجر **Immigrato**» للتونسي صلاح مثناني Salah Methnani، و«بائع الفيلة **Il venditore di elefanti**» للسنغالي بَبْ خوما Pap Kouma، تبعهم في عام 1991 «وعد حمادي **La promessa di Hamadi**» للسنغالي سعيدو موسى با Saidou Moussa Ba، شيء من «الرحيل الداخلي» عبر إيطاليا مليئة بالأحكام العنصرية المسبقة، والبؤس الاجتماعي. الأمر يتعلق فيما يسمى بأدب الشهود، الذي ولد من حاجة المثقفين المغتربين لإسماع أصواتهم، للتواصل، عبر الكتابة، مباشرة مع الجمهور الإيطالي. إنها نصوص، غالباً بيوغرافية،

أو تتعلق بالسيرة الذاتية الخاصة، حيث تتكلم عن العنف وعن العنصرية، عن الوحدة والاندماج المستحيل بين المهاجرين والمجتمع الإيطالي.

في فترة لاحقة، كما يرجّح أرماندو نييشي Armando Gnisci - أستاذ الأدب المقارن ومؤسس بنك المعلومات باسيلي Basili مع فرانكا سينوبولي Franca Sinopoli - بدأ «كتّاب المهجر» يتحررون من الكتابة المشتركة مع كتّاب إيطاليين، مُظهرين الحاجة إلى الرغبة في التجمع، وتقديم أنفسهم كتّاباً بكل معنى الكلمة. وهكذا رأت النورَ أعمالٌ متباينة حسب القيمة الأدبية، ولكن جميعها تشترك في الحاجة إلى تجاوز السيرة الذاتية الشاهدية للمرحلة الأولى. وفي هذه اللحظة بالذات حيث الكثير من الكتّاب يقررون الكتابة مباشرة بلغتنا، كما حدث مع التونسي محسن ميلليتي Muhsen Melliti الذي - بعد كتاب (بانتانيلا، **غناء عبر الطريق** (**Pantanella, canto lungo la strada**)، تُرجم من العربية إلى الإيطالية - يكتب رواية «**أطفال الورد** **I bambini delle rose**» بالإيطالية مباشرة. نحن إذاً ما وراء حقبة السير الذاتية الشاهدية، ولكن دور النشر لم تعد تنشر كتباً للمغتربين، لأن السوق تفرض خيارات أخرى، وهكذا يبقى الأدب المُنتج من قبل المغتربين «لا مرئياً» تقريباً، إنه لا يزال في الأرجاء بفضل دور النشر الصغيرة فقط (Fara, Sinnos, Datanews)، الجمعيات (La tenda)، المجلات (Mani tesi, Terre di mezzo)، دارسين داخل المحيط الجامعي وخارجه (أرماندو نييشي، ماتّيو Matteo، تاديّو Taddeo) أو المسابقات الأدبية؛ مثل مسابقة إكس & ترا، التي تنظمها روبرتا سان جورجي مع دار فارا للنشر.

في بداية الألفية الجديدة، بدأت دور النشر الكبيرة تجدد اهتمامها بالموضوع خصص معرض تورينو للكتاب عام 2000 حدثين لأدب المغتربين: تأهيل أعمال لكتاب مغتربين «**ستأتي الحياة وستمتلك عينيك** **Verra' la vita a avra' I tuoi occhi**»، **الجوهري غير مرئي** **L'essenziale e' invisibile**» **مأتم لثلاثة آباء** **Requiem per tre padri** ليارميلا أوتشكايوفا Jarmila Ockayova، «**الرقص الدائري** **Il ballo tondo**» لكارمينهٔ، «**دراجة سكاندربرغ** **La moto di Scanderbeg**»

اباتهْ Carmine Abate) الذين لقوا نجاحاً معقولاً حين تم نشرهم، وفوق كل شيء نشروا أعمالاً جديدة: «**الأجنبية La straniera**» ليونس توفيق Younis Tawfik (1991)، «**لهب في الجنة Fiamme in paradise**» لعبد المالك سماري Abdul Malik Samari (2000)، «**قصص إيطالية Racconti italiani**» لخوليو مونتييرو مارتينز Julio Monteiro Martins (2000)، «**شمس الشتاء Il sole d'inverno**» لمعين مديح مصري Muin Madih Masri (2001)، «**اذهب وعُد Va e torna**» و«**إم M**» للألباني رون كوباتي Run Kubati (2002)، «**روميتّا وجوليو Romietta e Giulio**» ليادلين غانغبو Jadelin Gangbo (2001)، «**نايلة Nayla**» لكوسّي كوملا ـ إيبري Ebri ـ Kossi Komla (2002)، «**بين بحرين Tra due mari**» لكارمينهْ أباتهْ (2002)، «**علامات Stigmate**» للشاعر الألباني كاظم حيدري Gezim Hajdari الفائز بجائزة «يوجينيو مونتالي Euginio Montale» الثمينة للشعر. كلها كتب، رغم لجوئها إلى شاعرية الاغتراب ـ بمعنى اغتراب داخلي ـ طورت مسالك أدبية مختلفة، عبر قيام البعض بتجارب مهمة في مواطنهم الأصلية (كاظم حيدري، خوليو مونتييرو مارتينز). ولكنْ، هنالك كتّاب مغتربون يجربون أشكالاً من التواصل الأدبي والفني تختلف عن الرواية أو القصة الكلاسيكية. كما في حال يوسف جار الله العراقي Yousif Jaralla، الذي يحيك في عروضه تقاليد شرق أوسطية وصقلّية، مشكلاً لغة على نمط السرد الشفهي الصوفي، أو طاهر لعماري Tahar Lamri، كاتب جزائري، الذي يمزج لهجات سهول بادانيا (شمال إيطاليا) مع لغة المدّاحين المغاربة؛ أو أيضاً سانتينو سبينيللي Santino Spinelli(عازف ومؤلف موسيقي، شاعر، كاتب، مدرس للغة والثقافة الغجرية في جامعة تريستا، متعاون مع مركز الأبحاث الغجرية لدى جامعة السوربون في باريس، عضو في الاتحاد الغجري العالمي)، الذي يتبع مسار الشعب الغجري، الذي يفخر بالانتماء إليه، جامعاً التعبيرات الموسيقية للتقاليد الغجرية ضمن منظور ثقافي كوزموبوليتاني وعالمي. إن وقفة خاصة يستحقها الإنتاج الأدبي لكارمينهْ أباتِهْ، كاتب إيطالي من.أصل أربيريش Arberësh (ألباني)، سليل مهاجرين، وكان بدوره مهاجراً في ألمانيا؛ إذ

تشكل تجربة الهجرة لحظة مهمة وحاسمة في تكوينه رجلاً وكاتباً: «في ألمانيا، وبما أنني كنت أعيش في تماس مع المهاجرين، وأرى الشروط المعيشية التي يرزحون تحتها - يقول في إحدى مداخلاته - أتكلم فوق كل شيء عن الجيل الأول منهم، الذين يمكن مقارنتهم بالمهاجرين المتواجدين في إيطاليا، شعرت بضرورة الكتابة. إذن، رغبتي في الكتابة واتتني هناك. بدأت الكتابة في ألمانيا، لأدين الظلم الذي يلحق بالمهاجرين بالضبط. أنا عشت تلك الظروف شخصياً، ولكنني تأملت - كنت شاباً حينذاك - هذا الأمر القسري: إن إجبار شخص ما أن يعيش هنالك، كان بالنسبة لي ظلماً كبيراً. اليوم أعرف أن هنالك ظلماً أشد قسوة من ذاك، ولكن في تلك الفترة كان يبدو لي أن الأمر أشد وطأة على الإطلاق، وعندئذ بدأت أكتب أشعاراً وقصصاً قصيرة، مستخدماً غالباً لغة المهاجرين نفسها، ونشرتها في ألمانيا».

أعماله - روايات، قصص قصيرة، وأشعار أيضاً - هي فصول مختلفة لقصة طويلة من الهجرة: هجرة الألبانيين، الذين وصلوا إلى إيطاليا بعد موت القائد الأسطوري اسكندربك، وقصة الإيطاليين في الخارج، تجربة حيث تركت بصمات قليلة جداً في الأدب الإيطالي، فيما إذا استثنينا «ليبيرا نوس أ مالو Libera nos a Malo» لمينيغيللو Minighello. رغم ذلك، هنالك إنتاج ضخم من أدب المهجر باللغة الإيطالية، أو أنه أنتج من قبل كتّاب من أصل إيطالي (جون فانتهْ john Fante، جو باغانو Jo Pagano، باسكال ده أنجلو Pascal D'Angelo، بييترو دي دوناتو Pietro Di Donato، نينو ريتشي Nino Ricci، هيلين باروليني Helen Barolini) الذي يجب أن يُكتشف ويُدرس في «مقارنة مزدوجة» مع أدب الكتّاب المغتربين الإيطاليين، لا لشيء سوى للتدقيق في النقاط المشتركة. ليس هذا فقط. يمكن أن تكون أيضاً فرصة للتعمّق في قصة الهجرة الإيطالية الماضية، التي اُستؤصلت بسرعة كبيرة من ضمائرنا، لأن الأمر يتعلق بقصة مؤلمة، تحت أكثر من منظور، غير مختلفة عن الكثير من قصص المغتربين من سنغاليين، ألبانيين، نيجريين، صينيين الخ، كما نوّه إلى ذلك جان أنطونيو ستيلا Gian Antonio Stella في كتابه الرائع «الجحفل L'orda» الصادر عن دار نشر ريتزولي Rizzoli. «بما أننا نملك في ماضينا قصة هجرة طويلة - يقول

كارمينهْ أباتِهْ ـ يجب أن نكون أكثر تضامناً مع من يأتي إلينا. ولكن هنا يكمن الجرح. من يأتي من الخارج، يجعلنا نتذكر كثيراً من كنّا. من كانوا آباءنا، أجدادنا. بينما نحن نريد أن ننسى. ربما لو تمكنّا من إعادة تقييم هجرتنا ومهاجرينا، أن نرى الجوانب الإيجابية منها، سيختلف سلوكنا تجاه الأجانب المقيمين في إيطاليا». ■



جذور تائهة ـ وجوه من أدب المهجر في إيطاليا

بيير أنجلا دي لوكيو

ت: يوسف وقاص



«أن تعرف، وأن تفكر، لا يعني الوصول إلى حقيقة ثابتة تماماً، إنه الحوار مع اللا ثوابت». هذه العبارة لإدغار مورين Edgar Morin تبدو كأنها مرسى لا غنى عنه لكل من يقرأ كتب سلسلة «كوما كريولا Komacreola»، التي يديرها أستاذ الأدب المقارن في جامعة «لا سابيينسا» - «La Sapienza» في روما أرماندو نييشي Armando Gnisci، وتصدر عن «دار كوزمو يانّوني للنشر Cosmo Iannone Editore» في إيزرنيا Isernia. من هذه الأعمال ترتفع أصوات متباينة، ولكنها تتكلم عن الوضع نفسه تماماً: وضع الأجنبي. أصوات بنبرات متعددة جاهزة للتملّص من أي سيطرة تاريخية، فلسفية وجغرافية. أصوات تعرف أنها غير قادرة على إعطاء إجابات، إذا لم تبتكر أسئلة أخرى تجعل من الكتابة رحلة تتغذى بأفكار، بأحداث وبتجارب لكي تكتمل.

يوسف وقاص (سورية)، كريستينا دي كالداس بريتو (البرازيل)، غاران غاران (الصومال)، ليلي أمبر ليلي واديا (الهند)، دافيد بريغولا، كلاوديو نيريو بيللغريني وأرماندو نييشي (إيطاليا) هم رفاق هذه الرحلة العميقة؛ حيث الكلمات تلفظ بالكاد،

أحياناً مذعورة، تفتت وغبارها يذهب ليحط في بلد لم نزره قط، قادرة لهذا السبب بالضبط أن نعدّها ملكاً لنا. إنهم يقودوننا إلى أرض سالفة، بمحاذاة الحياة التي لم نعشها، في ذلك المكان الذي لا يخطر على بال، ومن ثم على الحدّ الفاصل، الذي من أجله يحلم الفكر بواحة من المعرفة.

تتحول الكتابة بالإيطالية لدى بعض من هؤلاء المؤلفين، إلى هبة «يتخلون عنها» بينما يكملون رحيلهم من كل أرض ومن كل لغة أم، وهم يسردون خواء المكان، الرابط الهش والغامض لبلد صلف تجاه المختلف، الإحساس دائماً بأنك في مكان آخر. إنه اجتياح للصمت، بقصد البحث عن الأجنبي الذي هو نحن كلنا، متّصف بتقاطع الأنواع (روائي وشعري)، الأساليب (اعتراف، حوار وخلاصة)، من (الديناميكيات) المختلفة للراوي (من الشخص الأول إلى الشخص الثالث). ولكنها إضافة أيضاً، توقف، تغيير في النهج. قراءتهم تعني اختيار حركة الكلمة ضد بلاغة التأمل، يعني أن تغامر في التهجين، في تلوث الكلمة التي تصِفُ، والتي تأتي في موضعها، حيث تروم أن تكون حقيقة، رغم أنك ستشعر في هذا الاستلهام، أنك أمام مجابهة لا يمكن تلافيها. نصوص «كوماكريولا Kumacreola» تبدو كأنها تحدد لنا ميزات ليست جلية، امتهان يجب تصوره كعفة أو صون، طيف أخلاقي جديد كمسؤولية خسارة نجني ثمارها بلا توقف.

لا يبقى سوى قبول دعوة أرماندو نييشي عندما يكتب: «أريد أن أدلكم على طريق، وكيف يمكن السير عليه». الطريق هي «اللا استعمارية الأوربية» وهو «ما يتكلم عنها، يكتب ويعمل» منذ أعوام عدة. هذه الطريق هي محاولة لتشكيل التجربة الإنسانية، متخلين عن عقم العنجهية المركزية الأوربية، لكي نتعلم أنه لا يمكن التكلم عن الذات فقط، ولكن يمكن بل يجب أن نذهب أبعد من ذاتنا. الكتابة تتحول عند أرماندو نييشي إلى تساؤل، هنالك، حيث التساؤل هو الخصلة الأساسية للإنسان. إذن، الأسئلة تستدعي الإجابات، تثير تكهنات رغم معرفتنا بأن الإمكانية الوحيدة هي التخلي عن الوهم في الإجابة، متابعين وضع تأويل إلى جانب تأويل، كلمة إلى جانب كلمة. «الأجنبي» يتحول إلى شيء واحد مع الكاتب الذي يبدو من خلال صفحاته، وكأنه يتضاعف مع الآخر. كما لو أنه التقى به مصادفة تقريباً، وأنه دُعي من جو مألوف، ولهذا السبب بالضبط يثير الانتباه، لغاية ما ينتبه أن الآخر قريب جداً منه لنقطة أنه يتصادف مع نفسه. فهذا الانفتاح هو الذي يدفعه لأن يكتب: «أنا أعرف

وأستطيع أن أقول لكم، أنني بدأت أرى طريقاً للا استعمارية، عندما بدأت أصغي وأعيش بينهم وبين أعمالهم. ليس كأشياء من معرفة غربية؛ بل كرفاق طريق، ابتدأناه معاً».

كل حوار يتحول إلى حوار بين كلمات في وسعها منح الحياة للكون وللإنسان، وفي رسم أفق الضياع بحد ذاته أيضاً، حيث هذا وذاك ينطلقان للبحث في مسيرتهم، مع هبة اللغة نفسها، الإيطالية، وفي بعض الحالات حتى إعادة كتابة الترجمة.

بهذه الطريقة فقط
يمكننا أن نستيقظ معاً
الآن وقد أصبحنا في منتصف مسيرة
حياتنا، معاً.

ولكن بعض المسيرات تنطلق في الوحدة، يمكن النظر إلى «آثار الأقدام على الرمل، علامات مرور لكائنات أخرى» ومن ثم بدء المسير في طريق أقل ازدحاماً. هذا ما يدلنا عليه، نحن القراء مع أرماندو نيشي Armando Gnisci ، خوليو مونتييرو مارتينز Julio Montiero Martins . إذن، الآخر في بعده يحدد البعد منّا نحن، يحدد «اللاشيء» من الرمل ويدعونا إلى «الصمت».

وإلى الصمت حيث كريستينا دي كالداس بريتو Cristina Di Caldas Brito ، صاحبة المجموعة القصصية «هنا وهناك»، تهدي أحد قصصها المعنونة «الصمت». بطلات القصة ثلاث نسوة؛ حيث تتفاوت ردود فعلهن على الصمت. مارتا «كانت تحمل في داخلها مَخْبأ يطفح بأسئلة لم تطرح البتة، برغبات من دون صوت». مع ذلك، على الشاطئ، ستتعلم الإصغاء إلى الصمت. ستتعلم أن كل ألم، كل خوف، كل عذاب يمكن قهره بالصمت، الكلمة الوحيدة التي تصل إلى مستوى اللا معقول. فبهذه الطريقة فقط ستستطيع مارتا أن تغير حياتها، أن تحقق هجرتها الذاتية من نفسها، والتخلي عن الثقة في قوة الكلمات، لأنه لا يوجد هنالك من يعلو على طاقتها. «أمواج البحر على الشاطئ كانت تذوب في الصمت» أمام بوسّي وكان يتملكها الخوف منه، فلا يبقى أمامها سوى حشوها بكلمات مزيفة وواهية. بينما فيما يخص إيفيلينا، «الصمت الذي كان يتساقط في مكنونها كما المطر على مسكبة جافة» سوف لن يكون عوناً لها. سيعيد لها كلمة «أبداً» من دون أي مستقبل.

قصص كريستينا دي كالداس بريتو مرتبطة بالمؤنث، بإمكانها نسج خيوط تلك الصلات، أحياناً مجهولة، بين النساء، تلك التي غالباً ما تقود إلى أماكن من الذاكرة؛ حيث تتشابك تجارب الأمهات والبنات المرتبطات فيما بينهن بروابط غير مرئية، ولهذا من الصعب فكّها. الأمهات متواجدات دائماً في كل قصصها، والكاتبة، التي تعيش في روما، حيث تعمل طبيبة نفسانية، تعرف تماماً أنه لا توجد أمهات مثاليات، ولكن «أمهات طيبات بما فيه الكفاية» إذا ما أردنا أن نستشهد بدونالد وينيكوت Donald Winnicot.

إضافة إلى مقدرتها في إعطاء مساحة للخيال لغاية ابتكار قصص فانتازية؛ حيث تستقيها من اللا وعي، ومن اللغة الرمزية للأحلام التي تخاطبنا عبرها. تلد إذاً قصص من الخوف، كالخوف من الفئران، خاصية نسائية، وقصص من نمط «نحن سعداء هكذا»؛ حيث الطابع الفانتازي يكشف عن التزام اجتماعي لكاتبة مهتمة بأن تحدد لنا أنه توجد طريق لتمرد النساء، رغم أنها متعبة ومفروشة بالمصاعب. في هذا السرد، الذي يُذكّر بالمونتاج السريع لفيلم «غزو الكائنات ذات الأجساد الشفافة l'invasione degli ultracorpi»، بطلة المغامرة تعرف تماماً أنه لا يمكن الوصول إلى السعادة في التخلي عن الأحاسيس، عن الرغبات، عن الشغف لحياة تود أن تكون فيها كل النساء متساويات. وكما في الفيلم، توجد إمكانية واحدة: يكفي أن لا تستسلم للنوم.

كل هذا من دون التخلي عن ذلك الحنين، (Saudad)، الذي تحمله المؤلفة في داخلها من مسقط رأسها: البرازيل؛ حنين لزمن انقضى مغلق في روحها، ولكن لا يمنعها من أن تنفتح نحو الآخر، وأن تتمكن من اللعب باللغة المضيفة، الإيطالية، لكي تبعد الغرائبية كما في «هنالك»، السيدة العجوز التي، ما عدا أنها قصة، يمكن عدها، لغوياً، حكاية مرحة قلباً وقالباً.

في لحظة معينة، مشهد الراوي يتعرض للتغيير. الحدود تنتقل من أماكنها، الأرض تصبح متحركة، كما في القصة التي تمنح العنوان لمجموعة يوسف وقاص القصصية «الأرض المتحركة Terra mobile». «منذ قرون أعيش هناك، في أرض لا أحد. لا أملك اسماً ولا شكلاً [...]: إنه الاعتراف الأول لوقاص؛ حيث بكلمات قليلة يرسم الملامح الأساسية للمهاجر. البطل لا يستطيع أن يفعل أكثر من اجتياز أراض مجهولة لغاية الوصول إلى «الحد الفاصل»، جزيرة مخروطية تبعد عشرة

فراسخ عن الشاطئ، شيء من قبيل آخر «توله Thule» (أقصى الشمال عند الإغريق والرومان) ، أرض لا يمكن لأي مسافر أن يذهب أبعد منها، أي تفكير يمكن أن يأخذ شكلاً، أي حلم يمكن أن يتحقق. أرض لا أحد، بالضبط. مع ذلك، في هذا الفضاء يبقى سؤال معلق: أمن الأفضل البقاء في المكان الذي نعرفه، المألوف، المجرّب، أو تركه للحاق بالمجهول؟

«لا نملك حتى أرضاً لكي نحبها» تقول رحيمة، زوجة بطل القصة، بصوت ملوّع. ولكن لماذا الرغبة بـ «أرض» عندما تملك «كل» الأرض؟ رحيمة تعرف أنه يوجد شيء من الافتراضي والخيالي، من المتلاشي ومن المستحيل، في الحد الفاصل. أرض متحركة لا يمكن التشبث بها. لا أحد يستطيع رسم تضاريسها، وبالإضافة إلى ذلك تزعجنا جميعاً، نحن الثابتون، حيث ندافع عن أنفسنا من الغريب الذي يقطن فينا مزعزعاً استقرارنا، واعين أن كل ذلك يضعف دفاعنا ويعرّضنا للعبة ذات وجهين متناقضين.

ها، إذن الاصطدام ببيئة جديدة يتحول إلى هاجس. لا يبقى سوى التعلّم على امتلاك الكلمات من اللغة الجديدة التي هي في الوقت نفسه بيت قديم حيث كان يعيش في وقت ما، غير واقعي؛ حيث النظرة فيه، مدفوعة من شعاع رؤية داخلية، تجلب لنا الكلمات المنسية أو المنبوذة. زمن مضيء وقوي للخيال الذي يلامس القوة المستلبة للنسيان. زمن الأصل، الذي يبدع أشكالاً، عندما، للحظة واحدة، كل شيء يظهر، والكلمات تبدو أنها تستطيع أن تحكي عن نفسها. زمن، حيث النظام والفوضى يلتحمان ليولدا من جديد بين الصفحات البيضاء. يكتب وقاص في مقدمته التنويرية: «الكتابة، في هذه الحالة، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار قبل كل شيء اللغة الجديدة، ومن ثم البحث عن موطئ قدم لتسويغ وجودها»، لغاية المحاولة في سرد تجربته الخاصة كأجنبي، لاجئاً أحياناً إلى «واقعية قاسية» أو إلى «سريالية عبثية وغريبة». كل هذا من دون أن ننسى اللغة الإيطالية التي لا يمكن عمل شيء حيالها سوى امتلاكها كما في عناوين بعض القصص، «متضامنين Soli-dali» و«خلية Parti-celle»، عبرها يقود الكاتب القارئ مزوداً إياه بمفتاح الدخول: الإحساس بـ«الوحدة» رغم بعض علامات التضامن، أو بالأحرى «أجزاء» يعيشون في «الزنزانة» المقفلة لأحد السجون. لا يبقى سوى أن نُذكّر (Ri-cordare) يوسف وقاص. من يدري إذا كان المؤلف لاحظ أن هذه الكلمة تعني التبرع بالقلب.

مـع ذلـك، يتعـرض كتّابنـا خـلال هـذا العبـور للتقلّـب. إذا كـان كـل شـيء بـدأ بازدواجية، وبالتغيير المتواصل لتغييبه الذي يمكن أن يؤدي إلى الالتقاء بـالآخر. كـل هذا يتبدّل في لعبة مُنزلة؛ حيث لا يمكن تطبيقها سوى عن طريق الكلمة، وبالبحث أيضاً، والعمل المتواصل للمخاطرة برؤيته الخاصة. هكذا، هم أجانب، يتحولون كما الأجانب الذين يحتضنونهم، ليس بمعنى أن يقودوهم إلى أنفسهم، ولكن في محاولة للوصول إلى معيار ممكن أن يسمح بالتقرب منهم. على كل حال، لا يوجد مفر من طرح بعض الأسئلة الجديدة. كيف يمكنهم التملص من النتيجة المشوهة للمرآة التي تأخذ نظرهم وتفكيرهم المستمر إليها؟ كيف يمكن تلافي احتضان الآخر لغاية لفظ كلماته نفسها؟ أو أيضاً، كيف يمكنهم التملص في التصدي للأنا الفارغة والمُدجّنة؟

ليلي أمبر ليلـى واديـا، في مجموعتهـا القصصية «عـارض الـدُمى وقـصص غـير إيطالية»، تبدو وكأنها تقول لنا إن الأسلوب الوحيد هو إغناء المعرفة لغاية ما تدخل في قلب فردية تتغذى من التغريب فقط، ولكن أيضاً أن نـتعلم كيـف ننفـتح، وكيـف نجعل الآخرين يكتشفوننا، مانحين صوتاً لـلا شيء. الكاتبـة، التي ولـدت في الهنـد وتعيش في تريستا، تفعل ذلك ساردة قصصها بطريقة مرحة وسارة، مستعيضة عـن السحر بالسخرية، التي لا يتخطى أبداً حدود اللا مبـالاة، لغايـة مـا يكتـسب منظـوراً جديداً، وجهة نظر تقود إلى تعديل النظرة. كل هذا باستخدام الحكمة التي يشتهر بها الشرقيون، جـاهزة لتكـشف عـن عِبَـرٍ. كتابتهـا، إذن، تنطـوي علـى سـرديات تنتهـي باعتراف نهائي تدهش القارئ الذي لم يُزوّد في بناء القصة بـأي رأس خـيط. أو ربمـا نعـم، ولكـن القـارئ الغـارق في القـصة تَجاهَلَـه كمـا في «الأراكـوز»؛ حيـث الفيـل المصنوع من القماش، الذي أهداه الجد إلى بطـل القـصة، يفهـم في النهايـة فقـط أنـه حصالة نقود تحتوي على ثروة صغيرة. ولكن الإله غانيش الذي نصفه رجـل ونـصفه الآخر فيل، ربما لا يساند المتغيرات؟

مع هذا، إذا كان الآخـر الـذي نلتقي بـه يملـك قـوة الثقافـة الغربيـة، يـصبح مـن الصعب مقاومته، والتبدلات لا مفر منها مثل راميش الذي، بسبب المال، يتخلـى عـن نفسه، عن تقاليـده وديانتـه الإسلامية ليتحـول إلى كـاهن هندوسـي مزيـف. أو كمـا السيدة الألمانيـة الـتي، مغلقـة في دار للمسنين، تـتكلم فقـط إلى الإعلانـات التلفـاز، (الجدّة) أو العمة العجوز التي أهملت نذرها للإله كريشنا لتشاهد برنامج الأخ الكبير في التلفزيون (رحلة إلى الهند).

بالعكس، يمكن أن يحدث أن الآخر الذي يلتقي به الكاتب، ويريد أن يحاوره، يوجه إليه الكلام بلغة هي لغته أيضاً، لأنه ينتمي إلى تاريخه، يمكن أن يحدث أن الشخص الذي تشعر بأنه قريب، صديق، هو في حاجة ماسة إلى هذا اللقاء، ثم يكتشف بأن الواقع مختلف، في مقدوره أن يمنح مجالاً إلى تساؤلات جديدة. أن تكون صومالياً وتحلم بإيطاليا. ولكن ماذا يعني ذلك؟ عمّ يبحث؟ ماذا يجمعه مع هذا الشعب الذي ترك هبة للصومال «الإيطالية، اللغة التي تنقله بخفة نحو الحب».

بالنسبة إلى غاران غاران، مؤلف رواية «الحليب طيب»، يعني، ربما، أنه عبر الالتقاء تمّ اقتيادهم (هو والمستعمر) إلى مسؤولياتهم الخاصة. يعني إكمال تمرين فينومولوجي: تبديل النظرة، الرؤية عكس النظر، ضد الذكاء المعتدل للكائن الميتافيزيقي، مشحون، ظاهر ومقتنع تماماً بمطالبه، أحياناً منغمس كثيراً في اللعبة السخيفة للحقيقة المتغطرسة التي عادة ما يستند إليها. يعني أن تتوقف عن الاعتقاد بأن «ذاك الذي هو داخلي، يمكن أن يكون خارجياً أيضاً». غاشان، بطل الرواية، يجب أن يتعرف إلى «مباهج المنفى ومرارته» لكي لا يرغب أبداً بعد ذلك في أن يكون إيطالياً، لكي يتعلم بأن الثقافة هي هو، تبدلاته، جوهره الأكثر عمقاً، لكي يتعلم، عبر هبة المعرفة الثمينة لثقافتين (الصومالية والإيطالية)، أن يتأقلم مع نفسه. الرحلة التي تقوده إلى روما، مدينة تشبه «منظومة من الأوابد» مختلفة عمّا تصورها، في باريس والولايات المتحدة الأمريكية هي رحلة عميقة لاكتشاف جذوره الإفريقية القديمة، المطواعة والمعقدة. رحلة؛ حيث تتيح له التفكير بالآخر، ليس عبر «انصهار بنّاء» أو احترام متبادل، ولكن بوعي جديد يعيده من طارئ بعد هائل ما بين نفسه والآخر. إذن، بالنسبة إلى غاران غاران، الحليب هو طيب دائماً. ليس في زمن السلم فقط، هكذا كما في تقاليد القبائل الرُحّل في القرن الأفريقي.

دافيد بيرغولا، من سيرميده في مقاطعة مانطوفا، هو الربّان الشغوف إلى رحلة في قصائد شعراء مغتربين بعنوان « كتالوغ الأصوات». حاولوا أن تقرؤوا الكتاب منطلقين من اللقاء الأخير مع ميا ليكومتهْ Mia Lecomte، واحدة من أهم الباحثات في أدب المغتربين في إيطاليا. ففي كلماتها شاعرة، يمكن استيعاب عمل مثير كهذا. ميا ليكومتهْ تتلقف السؤال غير المحلول للشاعر الكبير فرناندو بيسوآ Fernando Bisao عندما كان يتساءل فيما إذا «كان يمكن أن يوجد شعر خارج صمت القلوب» [18]، لأنه كما تُعلّمنا ليكومتهْ «في الشعر يكفي أن تكون حاضراً بوجود؛ حيث

أمام آذان غير حساسة، تعوزها الرقّة، يمكن أن يبدو صمتاً مطلقاً». بهذه الطريقة يمكن الوصول إلى أن الشعر المكتوب مباشرة بالإيطالية من قبل الشعراء المغتربين يملك «لحناً موسيقياً»؛ حيث يضَخِّمُ من الركيزة الأخلاقية وأن اختيار لغة المضيف جاهزة لأن توهم أي ترجمة - ذاتية، هي رحلة ليست في اللغة الجديدة فقط، إنما في اللغة الأم أيضاً التي يتم اكتشافها، والتي تتجدد على أسس جديدة من المعرفة المكتسبة. فإذن، أكثر سهولة الإصغاء إلى حوار هؤلاء الشعراء مثل جان روباي، بلجيكي أنيق ذو لهجة مودينية (نسبة إلى مدينة مودينا) ناعمة، هو الذي بالنسبة إليه يحاول الشعر أن يجيب على «هذا الطلب العبثي للإنسان لإيجاد مغزى لحياته». الشعر، بالإضافة إلى ذلك، بالنسبة إليه، وبالنسبة إلى أليكسندر داديه أيضاً (فرنسا)، مملكة الجمال الذي يحتفظ بداخله بقيمة أخلاقية. بالنسبة إلى نادر غارزفيني زاده (إيران) هو، بالعكس، تمرين يجب أن يتم في عزلة وصمت لكي نتمكن من سماع سريان الوقت، كما في موسيقى الجاز. تمرين جميل مثل أبياته هذه «ما بين الصمت وذاكِ الذي لا نقوله\ يوجد نهر لا نتكلم عنه». أو أيضاً، كاظم حيدري (ألبانيا) «ناحِتُ» الكلمات، الذي يسأل في إحدى قصائده «من أية صخرة أناديك». فيرا لوتسيا أوليفييرا (البرازيل) التي تعترف بصعوبة الكتابة، مارسيا ثيوفيلو (البرازيل) التي تعبّر عن فكرها بواسطة العاطفة، الغناء والموسيقية، أرنولد دي فوس (هولندا) الذي يتكلم عن معرفته في النظر إلى الوراء وليس إلى الأمام، هكذا مثل روزانا كريسبيم دا كوستا (البرازيل) التي لا تتوقف عن التذكر، لكي تعطي صوتاً لحنينها (Saudade)، وفي النهاية باربارة سيرداكوفسكي (بولونيا) المحاصرة بأصوات كثيرة.

البحث عن الذي لا يقال في الشيء. العدم الموجود قبل الشيء. الكلمة يمكن أن تقطن في غرف لا يسمح لنا باجتيازها حتى في الحلم، نحن نستطيع فقط الإصغاء إلى آلاف الأصوات التي تنتظم فيها كل قصة. أصوات قادرة على البكاء، على النقاش، على العراك، ومن ثم الابتسامة ريثما تتوقف. ذاك الذي يستحوذ الكاتب هو المظهر الأخاذ لتلك الأماكن المجهولة التي تجتازها ظلال مخروطية ضخمة. يبدو كأن الأمر هكذا بالنسبة إلى كلاوديو نيريو بيللغريني، الخوري المغترب بين عمال المناجم الإيطاليين في بلجيكا، الذي في كتابه «لو أردت الأرض»، «قصص من رواية» يروي عندما «مُلتهماً من الصمت ومن الصحراء، كنت أتصور عوالم بعيدة، سرابات ربما. مجموعة من العوالم، من الحيوات الأخرى».

عابر السبيل، اللاجئ، المغترب - عبر العيون، يُشعل محيا شعبه لغاية ما يتلقى ضياءه، لكي يعكسه ويثيره ويبعثه في الجوار. ربما لا يريد أن يتمسّك بأي شيء، ربما يعرف أن الظلّ، الذي يظهر فجأة، يخبئ، حتى لنفسه، قلباً جزعاً. رغم ذلك، لا يتمكن من نسيان ذلك النحيب الذي يأخذ مجراه بصمت من العيون الناعسة التي تركها وراءه، ولا يكفي أن: «عقدت طرف الملاءة لكي أترك أثراً»، لكي تملك إمكانية العودة.

«أنا كنت أريد أن أعدو، أن أعيش تجارب لا متناهية» كما في «أبدية مستبقة» يمكن أن تكون موعودة من فجر يتألق فيه محيا الإنسان. ولكن هذه النظرة، أحياناً، إذا كانت خالية من الدهشة والانبهار، تتوقف في الفراغ مفسحة المجال لكل الأخدود الذي تستفزه الأعماق فقط. كما أمام الموت المبكّر، دائماً لمن يبقى ويتابع حب من لم يعد له وجود. رغم ذلك، عدم وجود الحب، الانفصال عن شخص محبوب فارق الحياة، يمكن أن يؤدي إلى الجنون. كل ذلك يصعب كثيراً تحليله.

لا يبقى أمام نيريو، سوى أن يصبح أجنبياً مُطارداً الرغبة الهائلة في اكتشاف حيوات كثيرة أخرى هناك.

إنها الرحلة العميقة، المليئة بالشغف، الجريئة التي رأت النور من التعاون بين دار كوزمو ياتّوني للنشر، والبروفيسور أرماندو نيشي، والتي لا تنتهي هنا. نحن بانتظار مراحل أخرى، مثل مجلد نقدي لماري - خوزيه هوييت حول كتاب الجزر الفرنكوفونية، مجلد شعر لأرنولد دي فوس، هولندي مقيم في ترنتو. وأيضاً الرواية الأولى لكريستينا دي كالداس بريتو، وعودة يارميلا اوجكايوفا.

لمتابعة الحلم حول فكرة تركّز على «التيه في الاتجاه المعاكس»، مثل هذه السلسلة.

* * *

مراجع «كوماكريولا» ومراجع نقدية:

- Bregola, D., Il catalogo delle voci. Colloqui con poeti migranti, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.

- De Caldas Brito, C., Qui e la'. Racconti, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.

- Garane, G., Il latte e' buono, Isernia, Cosmo iannone Editore, 2005.

- Gnisci, A., Via della decolonizzazione europea, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.

- Laila wadia, L.-A., Il burattinaio e altre storie extra-italiane, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.

- Pellegrini, C.N., Volesse la terra. Racconti di un romanzo, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.

- Wakkas, Y., Terra mobile. Racconti, Cosmo iannone Editore, 2004.

- Aut aut, 241, gennaio - febbraio 1991.

- Gnisci, A., Da noialtri a noitutti insieme, Roma, Bulzoni, 2002.

- Leoni, F., Maldonato, M., Al limite del mondo. Filosofia, Estetica, Psicopatologia, Bari, Dedalo, 2002.

- Maldonato, M., «Lo straniero», Anterem, n. 67, dicembre 2003.

- Neher, A., L'esilio della parola, Genova, Marietti, 1997.

- Remotti, F., Contro identita', Roma - Bari, Laterza, 2003. ■

نبذة عن أدب المغتربين
بنية أدب المهجر الإيطالي وأصوله

ماريا اغوستينيللي

ت: يوسف وقاص



بعد أن ظلّت لمدة قرن تقريباً بلداً يصدّر المهاجرين، بدأت إيطاليا تتعرف منذ عقدين أو أكثر إلى ظاهرة معاكسة. الوجوه، العادات، الأديان التي كنا نتعرف إليها عن طريق وسائل الإعلام، أصبحت هنا الآن، أمراً واقعاً: آلاف من الأشخاص اختاروا هذا المكان كبيت، كمأوى وتحد من أجل حياة أفضل. بغض النظر عن الإطار النمطي للتلفاز، نجد أنفسنا مضطرين للتساؤل: كيف يجب أن ننظر إليهم؟ وينتابنا الشك: تُرى كيف ينظرون هم إلينا؟ وأيضاً: كيف يمكننا أن ننظر من خلالهم؟ الإجابات يمكن أن تكون متفاوتة كثيراً، وغالباً ما تكون مصحوبة برؤى تختلف حسب مفهوم كل شخص لهذه الظاهرة: رفض، حقد، ترحاب، رأفة، عطف أبوي، أو ببساطة نماذج جمالية تستحق المشاهدة. المراجع الأخلاقية والثقافية الغارقة في لعبة مستمرة من الانعكاسات ورجع الصدى؛ حيث لم يعد يميزّ فيها لا المصادر ولا المغزى، والفكر العولمي جعلنا نعتاد بأنه لا لزوم لهم لكي نعتقد بأن

العالم بات أكثر صغراً وقرباً منا، مع ذلك، تبقى شخصية المغترب التي لا يمكن تلافيها، لكي تُذكّرنا بطريقة ديالكتيكية بأن الحدود لا تزال موجودة، وأنه لكي نعبرها (أو لكي نزيلها) نحن بحاجة إلى اختراع لغة جديدة.

هنا سنهتم بلغة الأدب، وكيف أن تركيب عباراتها وبنيتها نفسها يمكن أن يغيرانا تحت ضربات «أدب المخاض» هذا– الذي ابتدعه مؤلفون أجانب يكتبون بالإيطالية - وكيف أن استخدامه أيضاً يشكل وسيلة اتصال حقيقية.

ما هي الخاصية التي يمكن أن يتميز بها أدب المهجر الإيطالي؟ لكي نكتشف ذلك، ليس بالإمكان إجراء مقارنة مثمرة حقاً مع بريطانيا العظمى أو مع فرنسا، كلاهما أمة ذات ماض استعماري؛ أولاً لأن الهجرة في هذين البلدين لها ماض عريق نسبة إلى بلدنا، وثانياً لأن الكثير من المغتربين الكتّاب كانوا يتكلمون لغة البلد «المضيف»، عندما ابتدؤوا يكتبون، لذا يمكن لمضمون نتاجهم أن يكشف بطريقة ما أنهم كانوا متحررين مسبقاً من المشكلة التعبيرية. ولا يمكن مقارنة ذلك حتى مع بلد مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث، على سبيل المثال، المهاجرون الإيطاليون كانوا لا يتكلمون الإنكليزية، وغالباً حتى الإيطالية (الفصيحة). إن الإطار العالمي بالنسبة إلى تلك الحقبة تغير راديكالياً، ارتفع متوسط التعليم ووسائل الإعلام لعبت في حالات كثيرة صلة الوصل، مهيئة المهاجر للتأقلم مع الموطن الجديد. وساعد هذا الوضع ساعد على أن يكون جميع الكتاب الأجانب العاملين في إيطاليا من الجيل الأول (تعلموا الإيطالية مباشرة هنا)، ولكنه لم يضمن استقلالاً واقعياً لأدب المهجر الإيطالي من تلك العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي يرزح تحت وطأتها أبطالهم، وخاصة إذا كانوا قادمين من بلدان من خارج النطاق الأوربي.

أما من وجهة النظر اللغوية، فإيطاليا تقدم بلا شك شروطاً خاصة، ابتداء من جذور الإيطالية كلغة لا تزال في مرحلة التكوين، وقد تحررت بصعوبة من اللهجات بفضل الإذاعة والتلفاز؛ وحيث، أكثر من أية لغة أخرى، تبدو اليوم ضحية أَنْكَلَزَة مفروضة، وفي معظم الأحيان غير مُجدية. في هذا الشأن، إن اللقاء مع لغات غير مُهيمنة وولادة مصطلحات « هجينة» يمكنها أن يجعلانا نكتشف حتى النهاية

إمكانياتها التعبيرية. هذه الإمكانيات هي موجودة حقاً ليس في لهجاتها فقط، إنما في الجذور نفسها غير المتجانسة مع ثقافتنا؛ (الكاتب السوري باللغة الإيطالية يوسف وقاص يذكّر بأن كلمات مثل «دار الصناعة Darsena»، «الجبر Algebra» و«صفر Zero» هي من أصل عربي). بالإضافة إلى ذلك، أليسّاندرو بورتيللي (في «جذور الأدب الأفرو- إيطالي والنموذج الأفرو- أمريكي» - الضيف غير المرغوب به. العولمة والهوية. الإصدار السنوي لمركز دراسات فرنكو فورتيني - 2000) يلفت الانتباه كيف أن بعض المصطلحات الإيطالية بدأت تتخذ لدى بعض المجموعات معاني أخرى، ويذكر كمثالاً على ذلك السنغاليين الذين يسمون الشرطة «أعمام Zii» لأنهم ينظمون حياة الناس، كما يفعل المسنون في بلدهم.

رغم ذلك، في المرحلة الأولى على الأقل فقد جوبهت فرصة تمازج كهذه بحدّة باسم الانضباط اللغوي ولصالح المضامين «الإزوتيكية» (سير ذاتية، قصص من الحياة) أكثر من القالب الأدبي. إنّ كُتّاباً مثل صلاح مثناني (مهاجر - منشورات غارزانتي 1990) ونصيرة شهرة (كنت أريد أن أصبح بيضاء، منشورات e/o 1993) دشنوا فصلاً من الكتابة المشتركة بالتعاون مع صحافيين، مساهمين في تنمية خاصية المخاض إلى هذا الأدب، من مكان ليس محدداً للعبور من نقطة (أحداث المهاجرين) إلى أخرى (السرد من قبل الكتّاب).

ولكن، من هم هؤلاء الكتّاب الجدد؟ إن الشريحة التي ولدت من التقاطع ما بين العوامل الثلاثة معاً: يهاجرين. /كتابة/ اللغة الإيطالية تحتشد بوجوه مختلفة كثيراً فيما بينها: من كريستينا دي كالداس بريتو (كاتبة برازيلية، طبيبة نفسانية ومدرّسة للكتابة الإبداعية) إلى رون كوباتي (ألباني، باحث ومترجم في المحاكم العدلية)، من أليس أوكسمان (ولدت في نيويورك، صحفية، فائزة بجائزة همنغواي لكتابها «الحب، الأسلحة» - منشورات موندادوري 1987) إلى يونس توفيق، كاتب عراقي مؤلف رواية «الأجنبية» التي حصدت جوائز عديدة (منشورات بومبياني 1999). كما هي مختلفة أيضاً في المضامين والأماكن التي يجعلنا هؤلاء الكتاب نكتشفها، ابتداء من بيئات مهمشّة كالشارع أو كالسجن.

يتبادر إلى الذهن السؤال: كيف سيكون مستقبل أدب المهجر هذا؟! وهل سيكون مقدراً لهذا المخاض أن يبقى على حاله عندما سيكون الكتّاب ليسوا من الرعيل الأول ـ مهاجرين من جميع الجوانب ـ بل من الرعيل الثاني، وبالتالي إيطاليين قلباً وقالباً؟! إن التجربة الأدبية، اللغوية والاجتماعية التي نشهدها منذ عشر سنوات إلى الآن، وضعت حجر الأساس لرؤية في التأليف وفي الصبغة الشخصية اللذين لم يكونا معروفين حتى الآن في إيطاليا، غير معروفة حتى بين أولئك الكتّاب الإيطاليين القريبين بشكل عام من بيئات مخفية ومنبوذة. لهذا يجب أن نرى فيما إذا كان الانتماء النهائي للثقافة الإيطالية سوف لا يتلاشى في الاستيعاب النقدي، في فقدان العلامة المميزة والقابلة للسرد، في التجمد الغاضب للهوية الخاصة.

لا يبقى سوى أن ننتظر ما سيتبع. ■



كعاب، أرصفة وأعمال إلهية

عبد المالك سماري

ت: يوسف وقاص



كانت سلسلة من الأسئلة تتوالى في رأسي، عندما بدأت بقراءة نصوص صابرينا فوسكيني Sabrina Foschini «أفريقيا المتحدة Africa unite» وأليسّاندرو غيبريغ زيبيهر Alessandro Ghebreigziabiher « ساينيروه 'Cynero» التي نشرت في مجلة «القبلي El-Ghibli» في شهر حزيران 2005.

أي صنف من الكتابات هذه؟! وما هي مصلحة هذين الكاتبين في التهجم على قارة بريئة بأكملها؟!

كأن إيطاليا أو أوربا تفتقدان إلى المشاكل! أعني المشاكل الاجتماعية من العنف المجاني، من الاضطهاد والاحتكار، من تردي معيشة المواطنين، من الأنانية والعزلة، من الأمراض ومن الموت.... من إبادة الشعب العراقي وشعوب أخرى على يد الدول القوية، الطغيان الأمريكي الذي يزرع الإرهاب والدمار في أنحاء العالم؟!.

إلى أي وقت سيستمر بعد هذا النوع من الكتابات التي تسلب حتى حق الكلمة للشعوب المعذبة في الأرض؟

أليس من الأفضل أن يتكلم المرء عمّا يعرفه حقاً؟ لماذا هذه الكتابات تتابع اجترار النمطية؟! حماقات؟ حماقات تبدو كأنها مولهة حتى الجنون بالتفكير الإنساني، كما اللبلاب مغرم بجذع الشجرة، كما النعال للأرصفة!

كيف يسمح المغتربون وأصدقاؤهم بأن يحدث أمرٌ كهذا من دون أن يحركوا ساكناً، أو أن يُذهلوا من الفضيحة أمام الجحود الذي تتضمنّه هذه الكتابات؟ لأنه، وبالأخص صابرينا، التي بصقت حرفياً في الطبق الذي منحها الفرصة لكي تعبر عن أفكارها؟

ما هو الأدب الناشئ الذي تحاول مجلة «القبلي» (ربما بلا وعي؟) أن تكون الناطق الرسمي باسمه؟

أهي حصيلة رحلة حنين لإزوتيكية هي في طريقها إلى الانقراض؟ أو أن الأمر يتعلق بأناس لا يملكون القدرة على التأقلم مع أجواء وألوان مختلفة، مع اختيارات وتجارب من العالم ومن الناس، ولكنها متغطرسة؟

أو ربما يتعلق الأمر بأدب يكاد بجهد أن يملأ ذرة من الوقت من دون أي وثاقة، تافه وغير مفيد سواء للمسافر وللطبيعة، لشغف شاذ يعرض نفسه لحقبة معينة، ليكون محط الانتباه؟

أو ربما هي أرواحٌ ضالة، منهكة ومعذبة تبحث عن مرسى في ميناء هادئ لكي تستريح، ولكي تتزود بالوعي وبالطاقة؟

أم أن الأمر يتعلق بضياع في بحر صاخب ومتداع من الذرائع، من الشغف المزيف والوصاية الخانقة؟

أدب رحلات يفوح بالعفونة، لأنه حبيس فنادق من الدرجة الثالثة ـ في القارة الأفريقية البائسة، فنادق الدرجة الثالثة، تملك أسواقاً جيدة - وما يسمى بالقرى السياحية والواجهات الرخيصة.

أدب الرحلات يلزم لشيء مفيد للبشرية في عصرنا هذا. لهذا السبب، يجب ألا أن يُظهر بؤس الآخرين وفقرهم فقط، لكي نقول فيما بعد: «شكراً لله لأننا معافون من هذه اللعنة!»، أو أن تلوم شخصاً طيباً وصادقاً، أو تجعله يحس بالذنب لأنه يعيش في رفاهية، بينما الآخرون يتعذبون.

إذن على هذا الأدب، أن يبحث أيضاً عن الجوانب الإيجابية في حياة الإنسان.

أي إنسان، أي مجتمع، ما هو الشيء الذي يوجد في هذا الكون من دون أن يستخلص منه الإنسان ـ بفضل ذكائه ودقة ملاحظته ـ بعض المنافع وامتصاص رحيق البهجة منه؟ وهنا تكمن الخصائص السامية، ويكمن سرّ أبدية الشخصيات في الأعمال الأدبية المتفردة: في هذه اللحظة أفكر بشخصيات روايات «تولستوي» أو «دوستويفسكي» و«ماركوفالدو» بطل إحدى روايات «إتالو كالفينو».

بين الأشياء الأخرى، انتهيت من ترجمة قصص «صابرينا فوسكيني» و«اليسّاندرو غيبريغ زيبيهر» إلى اللغة العربية.

كنت قد قرأتها بانتباه شديد، بلهفة، بتعب وجهد عظيمين. يجب أن أعترف، لولا التعهد الذي اتخذته على عاتقي في ترجمتها (واجبَ واستحقاق تجاه الثقافة)، لكنت توقفت بعد أول جملة: كنت في منتهى الخمول. قرأتها رغماً عني ولأكثر من ثلاث مرات!

تحتوي قصة صابرينا على خط متواصل من الازدراء ومن السادية والشتائم؛ حيث أن المؤلفة تعتقد بأنها أخفتها جيداً تحت غطاء الوصاية الأبوية- الأمومية: بكاء ونحيب متواصل لبؤس القارة الأفريقية واحتضارها! ولكن رقّة الشعور التي تتخلل مسار النص، هي محاكاة قبيحة لأحاسيس أكثر نبلاً.

تتضمن قصتها كل السلبيات التي يمكن أن تجتمع في حياة إنسان أو مجموعة من البشر، منذ السطر الأول، وبلا توقف، حتى الكلمة الأخيرة: «الظلام ... يبتلع النجوم» وكل أمل! والقارئ لا يستطيع أن يعثر على ذرة من الاحترام أو قطرة من الكرامة للشعب الذي يلعب دور حقل تجارب للمؤلفة.

لا يجدي البحث عن القشّة في عيون الآخرين، عندما تملك في عينك خشبة بحالها. ربما بهذه الطريقة فقط تستطيع المؤلفة أن تتدارك عقم خيالها، وانعدام أية شاعرية أو أي إلهام في جهدها لكي تكون فنّانة.

إذا كان الفن يستوعب قبل كل شيء في المدرسة، ليس كل من يرتادها بالضرورة فناناً: هنالك دائماً من الأغبياء في كل حصة. بينما، فيما يتعلق بالجهد، الذي يمكن أن يمنح القوة للصياغة اللغوية لأي نص، فهو ببساطة معدوم تماماً.

إذن، لكي تعوض هذا النقص، ولكي تخرج من حالة عدم النبوغ المتأصلة، تنفي المؤلفة أي نوع من الكرامة لقارة بأكملها! ربما يعود السبب إلى تقاليد فئة معينة من اليسار الإيطالي، تركّز كل اهتمامها على أمراض أفريقيا وأمريكا اللاتينية؟

ومن سخرية القدر، حتى كاظم حيدري، البلقاني المسلم، الذي ركب موجة هذا الأدب الذي يملك سوقاً رائجة في هذه الأيام، هو الآخر أظهر براعة فائقة، ويمكن القول «براعة معلم» في كتابه «سان بيدرو كوتود» (فارا للنشر ـ 2004)؛ حيث بذل الكثير من الجهد ليذهب ويحط، للأسف، كذبابة زرقاء، على براز الفلبينيات!

وفيما يتعلق بالنقود التي احتاج إليها للقيام بمثل هذه الرحلة، لا يُعرف شيء عن مصدرها. هنا يخيم الغموض، مثل ذاك الذي يخيم على مصدر الطاقة الكهربائية التي تستخدم لحفظ جسد الديكتاتور (صفحة 35).

وإذا كان الفساد هو العملة السائدة في سائر أرجاء العالم الجنوبي، لماذا يجب أن يكون مراسلنا مستثنى عنه؟ هو بالضبط القادم من الجنوب ذاته، حتى لو أن ألبانيا تقع في الشمال، ولا تشكل جزءاً من أرخبيل الفيليبين؟ أو أن الأمر يتعلق بالجهة الممولة، إذا لم تكن من الفاتيكان، على الأقل من بعثة إرسالية (الأب جوفانّي)؟

أمّا كونه مبعوثاً خاصاً للحكومة الإيطالية، فأنا شخصياً لا أوافق على هذا الافتراض، لأن سعادة سفير إيطاليا في الفلبين والشاعر غير الإيطالي، لأنه ألباني، هما «أعداء أيضاً» (صفحة 51).

الاحتمال الآخر هو أن كاظم حيدري، قبل نيله جائزة «مونتالي»، لم يكن بعد مسيح سان بيدرو كوتود، ولكن مجرد عامل. وبعد ذلك اليوم العتيد مباشرة، حتماً لم يتمكن من امتلاك ما يكفيه من النقود لمواجهة موجة الغلاء السائدة في هذه الأيام، والقيام في الوقت نفسه برحلات كثيرة، والوصول لغاية الفلبين؛ حيث كان يتنقل من مكان إلى آخر بالطائرة مع مصوره الخاص!

لو كنت مكانه لكنت كرّست وقتي للشعر فقط، لأن الإبيستيمولوجية (المعرفة العلمية) الامبريالية، لا يمكن أن تكون مادة للألبانيين. كلا! على الأقل في الوقت الحاضر. إلاّ إذا كان قد صبغ نفسه باللون الإيطالي (العربي هو عكس الأبيض! ـ في

المصطلح الكاظمي ـ صفحة 49 ـ). في هذه الحالة يمكن تقبل وجهة نظره، لأن ألبانيا ستعود لتشكل جزءاً من المملكة العظمى الإيطالية الموسولينية.

أو ربما كاظم مسرور من غزو واستيطان الكوكاكولائيين (من كوكا كولا) في بلده مع الحراس .... الإيطاليين! إذا كان الأمر كذلك، يجب ألاّ يتعب نفسه بالتنديد: بالعكس يجب أن يروّج مبادئ المالك الجديد للكون.

نتمنى أن يعود إلينا كاظم الشاعر، لأنه ليس في حاجة لأن يلعق أحذية الإمبراطورية ولا أتباعها أيضاً، لكي يثبت براءته.

هذا النمط من الكتابة أمنحه اسماً مؤقتاً «الأدب المسكين»، معيداً المصطلح إلى جذوره الأصلية؛ أي اللغة العربية. وبالفعل، كلمة «مسكين» مشتقة من الجذور الأبجدية س.ك.ن. التي تعود بدورها إلى الخمود. مسكين هذا الأدب؛ أي عقيم ومحتضر.

هذا الصنف من الأدب يحتوي على كل شيء: من القذارة، إلى قلّة الأدب، إلى العنف، إلى القدرية، إلى التسول، إلى الدعارة، إلى الفساد وآفات أخرى؛ حيث كاظم يصنفها كالتالي: السحرة، المصابون بأمراض الجذام، مرابون بلا ضمير، مقاتلون شيوعيون(!)، عسكريون، عملاء استخبارات، قراصنة!

لا تسألوني عن معاني بعض الكلمات التي يستخدمها كاظم حيدري، تلك التي أدعوها بالكاظميات، لأن هنالك ما يكفي من الكلمات الأخرى السخيفة، اللامعقولة، المتدنية، التي لا يفقه كنهها سوى هذه الحشرات الأدبية. هذا الصنف فقط من الحشرات الزرقاء بإمكان ممثليه أن يكتشفوا، أن يصفوا ويندودا بهذه التشوهات النفسية المستحكمة؛ ولكن طبعاً من دون أن يقنعوا أحداً أبداً، حتى لو أنهم يتمكنون من أن يُضحكوا الدجاجات غير المبالية من سخفهم. هذا الأدب يريد أن يبرهن بأن مثل هذه التشوهات النفسية المستحكمة هي طبيعية ومترسخة ثقافياً في شعوب النصف الجنوبي من العالم، وبالأخص في القارّة الأفريقية.

شخصياً، أستطيع أن أتقدم بافتراض هو التالي: كل هذه المواد، أو بالأحرى كل هذه القذارة التي تخص القارّة الأفريقية ـ متى سيمتلكون الرأفة تجاهها؟!- هي

لتمكين المواقع والسلوكيات للكتّاب القدامى، مبتكري هذا النهج والمعجبين لحدّ الجنون بإيديولوجية «العبء الذي يحمله الرجل الأبيض على كاهله».

إيديولوجيا مجرمة وذاكرة ظالمة، ليس فقط تجاه أفريقيا ـ التي علّمتها الثورات بأن تسخر من أي تزييف واستعباد- ولكن تجاه كل البشرية.

إيديولوجيا لا تمنح القارة الأفريقية أي حق في الكرامة، في الوعي، في الحرية، ولا تملك أي احترام تجاه خاصيّتها في التطور، تجاه مفاهيمها الدينية وتصوّرها للعالم وللزمن. لا تملك أية رأفة للدمار الذي سببّه ما يدعى بالرجل الأبيض، ويتابع في خلق مسبباته.

إذن ما يعانيه جنوب العالم هو في 90٪ منه، من جراء أعمال أنظمة استعمارية قديمة وحديثة، هذا لكي نقدم بعض الأرقام نحن أيضاً!

كاظم حيدري، الشاعر، قدّم الكثير من هذه الأرقام.

فيما يخص الأرقام، كان من الأفضل لو أنّ كاظم لم يستخدمها، لأنه، لحسن الحظ أو لسوئه، ليس من اختصاص البعض من الشعراء الكسولين فكرياً. وبالفعل، أثبت بأنه سيء جداً في مادة الحساب، وأن تفكيره يفتقد إلى أدنى مقومات المنطق، حتى أنه ظهر طفولياً إن لم نقل شعوذياً وبدائياً!

يقول في ـ الصفحة 15 ـ «أيالا، من أصل إسباني، هو أغنى رجل في الفلبين، بعد إميلدا ماركوس. هذا الشخص يمتلك ثلاثة أرباع البلد، صاحب جزر، ناطحات سحاب، بنوك، ....، فنادق». إنّه اللامعقول بعينه!

أو في الصفحة (12): «فقط بعد انتهاء ديكتاتورية ماركوس، أرغم الفلبينيون الأمريكيين على نزع القواعد العسكرية من أراضيهم، رغم أنها كانت تدرّ عليهم 4 آلاف مليار من الدولارات»!!! هذا يعني بأن الولايات المتحدة الأمريكية كانت تمنح نصف دخلها الوطني إلى الفلبين!!! موضحاً، لكي لا يُعقّد حياة القارئ، بأن الدولار الأمريكي في عام 1992 ـ العام الذي تحررت فيه قاعدة أولونغابو ـ يعادل حتى الآن قيمة عام 1998 نفسه.

أما فيما يتعلق بالأكذوبة التي تزعم بأن القواعد الأمريكية تجلب النقود إلى البلد المضيف، اكتشفت بأنه «في عام 1992 تمّ إغلاق قاعدة أولونغابو الأمريكية و هي التي كان قد ذاع صيتها بسبب ابتكارها سوقاً للدعارة».

بينما فيما يتعلق بالابنة الثانية، هي لوحدها «تملك في حسابها الخاص - يتابع كاظم حيدري - ستة بيليارات من الدولارات!»: يجب أن أعترف بخيبتي عندما حاولت البحث عن كلمة «بيليياردو» في بعض القواميس الإيطالية، الفرنسية والإنكليزية لكي أملك فكرة حول معنى هذه الكلمة. كنت أفكر بأن الموضوع يتعلق برقم، ولكن بعض القواميس كانت تفسرّه بمعنى لعبة، وبعضها الآخر بمعنى طاولة لعب أو كليهما. ولكن كرقم خارق، لم يكن يوجد أثر له.

سألت في الجوار، فأخبروني بأنه غالباً ما يستعمل للدلالة على كمٍّ هائل من النقود، ويستعمل في الجمع، لأنه لا يفي بأي معنى إذا استخدم مسبوقاً بالأرقام، كما فعل كاظم حيدري.

تخيلوا حجم الغباء لو أن كلمة «بيلياردو» تعني حقاً 1000 مليار!

ننتقل إلى الصفحة (21)؛ حيث: «في غرفة واحدة كان يتواجد ثلاثون فتاة تقريباً، وجوههن وأجسادهن أكثر بياضاً... الزبائن يمكن أن يشاهدوهن عبر نافذة صغيرة». وهو ما يذكّر بمشهد آخر من «الحرب والسلام»؛ حيث تولستوي يصف حجرة تغصّ بالجنود النابوليونيين المهزومين. لا أعتقد بأنّه في فلبين عام 2004 يمكن أن تكون هنالك ضرورة لخلط كهذا: النساء لم يكنّ من الجنود المتشتتين، وبلد ماركوس لم تكن سيبيريا.

فلنرى الآن المعجزة الواردة في الصفحة رقم (33): «كنت أعاني من ورم منذ فترة طويلة، (الطبيب) لم يترك لي أي أمل ... كنت أتعذب، وأنا أفكر بأنني سأترك جماعتي وفقراء «توندو». صلّيت للأم تيريزا وللبابا. بعد مضي أشهر عدة اختفى الورم». ولكن من المؤسف أنّ الصلوات نفسها لا تنتج المعجزات ذاتها، على الأقل لكانوا أنقذوا بؤساء «توندو». للأسف لم يحدث شيء من هذا القبيل.

لم يقتنع بعد بالأرقام وبالمعجزات، كاظم حيدري يلجأ إلى علم التشريح ... الصيني: لقد تمكّن من فحص مئات الملايين من الرجال لكي يصل إلى اكتشاف

مذهل حول حجم الأعضاء التناسلية للصينيين (صفحة 20). وفي أثناء أبحاثه، توصّل إلى اكتشاف آخر في علم الإنسان (الأنثروبولوجية): مقاييس الذوق الجمالي عند الصينيين: هم «لا يحبذون البشرة الداكنة، ولكن يفضلون تلك الناصعة. حسب رأيهم، امتلاك البشرة السمراء، يعني الانتماء إلى طبقة وضيعة» (عقدة النقص تجاه لون البشرة).

وفي نهاية هذه المحصلات، ينصح كاظم حيدري المثقفين الفلبينيين بأنه «يجب» عليهم «التفكير فيما يحدث»، مضيفاً ومكمّلاً بالتالي عمله الخيري: «أحياناً لا يكفي أن نكون مناهضين للشيوعية؛ يجب أن نُسمع أصواتنا أيضاً». (!)، وبهذا يكون ببساطة قد وطأ قعر الهذيان.

وتستخدم صابرينا أيضاً هذا النمط اللغوي المبدد، كأفكارها بالضبط ونواياها التي لا تتحمل ثقل صرح الزيف والكراهية تجاه الأفريقيين: «زيغوينشور ـ تقول ـ هي سبيلنا، خصبة ومروية من النهر، مع القطعان التي تنهل من جذورها الهوائية، وغابة مأهولة بقطاع طرق مسيحيين، في قتال بين أعراق مختلفة». قولوا لي فيما إذا كان هذا التعبير إيطالياً! أم أن الأمر يتعلق ببساطة بالطريقة الغبية في الفصل بين الجمل؟

«..... لحسن الحظ ـ تقول صابرينا ثانية - كان الوقت متأخراً بما فيه الكفاية لكي نخاف». هذا يعني بأن الخطر لا نهاية له في أفريقيا، وسيلاحقك حتى لو اختبأت في ملجأ نووي أيضاً!

فكرة أخرى مترسخة في هذا النمط من الكتابة المبتذلة، هو التعلق الشديد باللون؛ حيث يتحول العربي إلى عكس الأبيض (كاظم حيدري)، «في وسط سواد أصحابي» (صابرينا).

شخصياً، أفهم هذا التعلق باللون: لقد تحول من رمز إلى مبدأ: إذا كان أبيض، فهذا يعني النقاء الأخلاقي؛ أما إذا كان شديد السواد إلى درجة يبتلع فيها النجوم، فهذا يعني عدم الأخلاقية. يا لقلة الحياء!

بهذا الصدد.... الحمامة ناصعة البياض، رمز السلام والبراءة، يعدها كونراد لورنز من الصنف الأكثر عدوانية على الإطلاق في عالم الحيوانات.

لاحقاً لما سبق، أستطيع القول بأن اللون الأبيض هو من الطيبة كما كان عليه الطيار الأبيض الذي قاد «إنولا غي Enola Gay » في سماء هيروشيما في يوم دافئ وهادئ من شهر آب/أغسطس 1945.

شخصياً، لا أطيق، فوق كل شيء، الخداع الذي اعتمده كاظم حيدري والمسؤولون عن هذا الأدب الرخيص، لعدم امتلاكهم الوعي الكامل والنقد الذاتي، قبل كل شيء من طرفهم بالذات، وبعد ذلك من قبل دور النشر التي توافق على نشر تفاهات من هذا القبيل، ربما لتشجيع الساذجين - مغتربين أو غيرهم - ليثابروا بثقة على طريق الرخص. وفي النهاية من قبل أصدقائهم الذين أفسحوا المجال - بتواطؤ إجرامي - لأعمال أدبية محشوة بالغباء. كل هذا في الحقيقة ليس إلاّ إهانة للإيطاليين وصفعة للغة الإيطالية!

بهذا الصدد، يخطر في بالي قصة - وهي قصة رحلات أيضاً - «التلاشي في البحث عن الحرية» لجوزيف م. كامسو تشونت. حبكة القصة جيدة، ولكن الناشر، بحجة أن يبقي لغة البطل الفطرية على حالها، قدّم لنا نصاً مليئاً بالأخطاء وبالآتي غير مستساغ.

ليس فناً هذا النمط من الكتابة، إنها إيديولوجية سفاكة تغتال الإنسان، وعندما لا تقدم إليها التعازي، تتهمك بأنك السبب الرئيسي لموتها!

إيديولوجيا متوحشة أمام الأبواب المخترقة، ولكنها مروّضة أمام الحدود والتخوم التي تفرضها الإمبراطورية وأعوانها.

إذا كانت هذه الفئة المتعجرفة تظهر كأنها ما زالت على صواب، هي كذلك فقط، كما يقول فرانكو بازاليا، «المضطهد لا صوت له، والعثور على قانون من -لا- صوت- له هو أمر عسير جداً» (المؤتمر البرازيلي - رافائيللو كورتينا للنشر - ميلانو 2000).

ويتابع أيضاً، «اليوم العالم أصبح علمانياً، وبالتالي تحول الراهب إلى محلل نفسي».

وهكذا، حتى الجزويتي الذي كنا نعرفه سابقاً، تحول إلى علماني، وكرّس نفسه للدراسات الأفريقية أو الفلبينية - لكي يفرط قليلاً في استنباط مصطلحات جديدة.

مع ذلك، هذا الرجل التقي، ظلّ التمساح الطيب نفسه، رؤوف حتى ذرف الدموع ومُحبّ للآخر. قلبه ينبض بالرحمة تجاه الأفريقي الفقير فحسب! ولا ضير أن نضيف إليه، من الآن فصاعداً، الفلبيني الأكثر بؤساً.

بينما، فيما يتعلق بي، فأنا قررت أن أنفصل عن مجلة «القبلي» - في الحقيقة، هذا حدث منذ بداية تصورها - بسبب ميولها نحو العناوين البرّاقة: كنت أريد مجلة تركّز اهتمامها نحو قطّاع معين، لا أن تدافع عن طبقة بعينها، طبقة المُغرضين وأتباع النظام الاستعماري، العنصريين والفوضويين.

بما أنني لم أتمكن من إقناع أصدقائي وتجاوز إرادتهم، أولئك المغرمين بصنف معين من الإزوتيكية، اخترت أن أنسحب، تاركاً لنفسي كل التحفظات.

لا أريد أن أتدخل في شؤون مجلة «القبلي»، أو أن اصنع من نفسي مراقباً، ولكن بما أنني أحد مؤسسي المجلة، (إذا لم أكن أول من طرح فكرة إنشائها)، يجب أن أحترس بأن حلمي الغالي - أي ذلك الذي يتعلق بإنشاء مجلة - لا ينتهي في بالوعة الابتذال والكتابة الرخيصة.

لاحظت أيضاً بأن ما يدعى قصة «أفريقيا المتحدة»، تفوح من العنوان حتى آخر جملة برائحة نتنة من الإزوتيكية الكريهة، وما يتبعها - احتقار الغير - حيث نفاق النص الذي كتبته صابرينا وإبهامه يجعلانه أكثر حدّة.

صابرينا تريد أن تسكب الدموع من أجل أفريقيا المتروكة لقدرها، ربما بأيدي البرابرة من سكانها الأصليين (الأهليين، حسب القاموس الكاظمي - نسبة إلى كاظم حيدري) الذين لا يفعلون أكثر من إتلافها بالقاذورات، بالأمراض، باللامبالاة، بقتل الوقت، وبالاعتماد على الرجل الأبيض!

بالإضافة إلى ذلك، تصل الوقاحة بهؤلاء البرابرة إلى طلب تأشيرات الدخول أيضاً إلى الدول النظيفة ليزعجوا، بتصرفاتهم الفظة التي لا تطاق، السياح الطيبين والأغنياء الذين يرتادون بلادهم محملين بكل أنواع الهبات المادية والمعنوية، من دون أن يطلبوا بالمقابل شيئاً!

من العواقب الأخرى لهذا النوع من الإيديولوجية الشاذّة، هو عدّ الأفريقيين زمرة من القبائل المبتلية أو المغضوب عليها، مستغلة ومضطهدة، ضحايا وخاملين، أمواتاً

وكل شيء، لكي تكون متميزاً عنهم، من أجل التضامن أو من أجل المازوكية البحت، كما فعل أليسّاندروغيبريغ زيابيهر مثلاً.

من التدليس المتطرف، الفظ والصلب لهذا الثنائي من محققي محاكم التفتيش صابرينا ـ كاظم، إلى الطرف الآخر من التطرف اللاواعي (أو اللامبالي؟) للثنائي أليسّاندرو ـ قريشي ـ الأخير هو الكاتب الإنكليزي؛ حيث البعض يعده باكستاني- الأدب الحقيقي لا يمكن إلاّ أن يكون ممزقاً

بهذا الصدد، على أي أساس يعّد أليسّاندرو نفسه أسوة بالأفريقي، وليس مع الوضع المميز كابن أمه، بالمعنى الحرفي لهذا التعبير؟

ما هو السبب في أن يعد نفسه أفريقياً قذراً، أكثر مما هو إيطالي أبيض ونظيف؟ كصابرينا مثلاً؟

أنا أرى في هذا الشذوذ وجهاً آخر من الإزوتيكية، الوجه الذي يتلخص في تقمص شخصيات ممن حكمنا عليهم بأن يكونوا دائماً وأبداً من المستضعفين ومن المضطهدين.

منذ بزوغ فرويد وما تلاه، نحن نعرف مدى الامتيازات التي يمكن أن تحصل عليها الكلاسيكيات الشاذة وغيرها من العلل.

أليس انتحال صفة الضحية تمسرحاً لرغبتنا الجامحة، في أن نكون في دائرة الانتباه؟ ألا يؤمن لنا تعاطف الآخرين واحترامهم ـ أولئك الذين غالباً لا يبالون بنا في الظروف الطبيعة؟ ألا ينتشلنا من عدمية الشخص المجهول وغير المعتبر؟

لاحظوا جيدا الإيماءات والوضعيات المختلفة للشحاذين: صوتهم ذليل، النظرة ملغية، الرأس المحني نحو اليمين أو نحو اليسار يعطينا الانطباع بالاستسلام الذي يمنحنا معه رأسه لندوس عليه، أو أن نبصق فوقه، أو أن نجعله مسروراً ببعض القروش. راقبوا وضعيته: نادراً ما تجدونه واقفاً على قدميه، وغالباً ما يكون خانعاً. ثيابه متسخة عن قصد! كل هذه الملهاة، أليس الغرض منها كسب عطف المارة؟

هنا أود أن أستشهد مرة أخرى بنقد لاذع لبازاليا تجاه الأطباء الفاسدين (و هم صنف آخر من المتسولين)، وبلا ضمير حِرفي: «أنا لا أريد أن أسيء إلى أحد، ولكنني أتساءل: ما هو الفرق بين عاهرة تبيع جسدها والطبيب الذي يبيع نفسه في

عيادته، في الوقت الذي يجب أن يقدم كل ما في استطاعته للمؤسسات العامة؟ المشكلة عسيرة الحل كتوبة العاهرة ... » (المؤتمر البرازيلي).

أو يحاول أليساندرو، متصنعاً الضحية، أن يقول الشيء نفسه الذي قالته صابرينا، مع الفرق أنه لا يقولها بالكلمات، ولكنه يعيشها!

«أنا، رغم امتلاكي لبشرة داكنة ـ كأنه يخاطبنا ـ لست شخصاً بلا صوت. بالعكس، أنا أتصرف بوقاحة عِرْقَ أمي نفسها».

أما فيما يتعلق بالتماهي مع الأب وليس مع الأم، هذا ربما يتوافق مع الرغبة في قتل الأب: التماهي مع الضحية، يعني التقليل من شأن الأب، بطريقة مقنعة وناعمة، وإنزال الضربة القاضية به فيما بعد.

و هذا ما فعله أليسّاندرو عندما تماهى مع لون الأب، وبالتالي مع الأب نفسه رغم معرفته بأن هذا اللون سيكون مصيره الفناء. هكذا، وبطريقة مخالفة للمنطق (ولكن ظاهرياً فقط) نجده يتماثل مع الأم عوضاً عن الأب.

بالإضافة إلى ذلك، الأمر لا يتعلق باختصار المسافات للاعتراف بقتل الأب، التخلص منه بطريقة ما، منشأ الغمّ من اللون، ومسببه، وربما من الكنية أيضاً؟ من يدري؟ عمله إذن هو قصة يروي بها عقدة الذنب ليكفّر عن جرمه.

أو أنّ هذا الشواذ هو علامة لإحساس من الشغف القوي للصراع ـ بلا جدوى للأسف ـ لكي لا يعطي الانطباع، حتى لنفسه، بأنه يعيش على الهامش؟ إذن الأمر يتعلق بفراغ أم عقم في الخيال؟

أنا أشك بعض الشيء في انتمائه الأفريقي: إذا لم يتوفر جبن البارميزان فوق طبق أليسّاندرو، هو سيموت من الكرب. نعم، هو بالضبط ، الذي يدعي بأنه أسود؛ وحيث يضمر في داخله الروح الاعتيادية لأفريقي ـ فلبيني!

كما لو أن اللون الأسودَ جرم يجب التكفير عنه، جنون، لعنة، أمر يجب تحديه، استفزاز...!

التماهي «طوعياً» مع هذا اللون- الأب هو، في نهاية المطاف، قصاص أو كفّارة تحت شكل تضامن مع الأشخاص الذين هم في وضع لا معقول لكونهم سوداً، محكوماً عليهم بأن يقضوا كل حياتهم مع هذا اللون المخزي.

إذا كانت مجلة «القبلي» تملك رسالة، أعتقد بأنها تتلخص في إدارة الثقافة وتعميمها، لتملأ فراغاً ثقافياً معيناً، حيث الاستعماريون القدامى والجدد عمّموها ومازالوا يعمّمونها بين الشعوب الضعيفة أو، ببساطة، أنهم نظموها بطريقة مختلفة.

من طرفهم، المواطنون الإيطاليون (من المؤسسين أو من الذين وُظّفوا لاحقاً) الذين يهتمون بهذه المجلة، عليهم أن يتلافوا غمرهم بألقاب «السيادة» - مسيو ومدام أيضاً - المتداولة اليوم.

يجب أن يكشفوا - من دون رهبة أو خوف، وبنقد قويم وشجاع - أي رخص، ويرفضوا بعزّة الثقافةَ المبتذلة نفسها التي تظهر سكان «جنوب» العالم كأفراد بحاجة دائمة وأبدية للمساعدة.

مجلة «القبلي» يجب أن لا تفتح صفحاتها «للمخادعين» - كما كان يردد أرماندو نييشي – لنأخذ حيطتنا منذ بداية التفكير بإنشاء المجلة! أرباب نظام معين من الاضطهاد والاحتقار، مدنسو الألوان الطبيعية، المتشوقون للكتابة المنحرفة والتافهة، الوصوليون المتعطشون لإزوتيكية بائسة.

نظام رجعي من الرخص ومن الثقافة المفروضة والمتدنية، ذات البصمات «الإرسالية، والمنظمات الخيرية»، التي تدعو إلى الاحتقار والاستهانة، وتبذر الذلّ والبؤس، متخفية تحت ثياب الرحمة المزيفة.

نظام يأمر بما يسمى بالمساعدات الإنسانية، ويسمح بوقوع ظلم كثير، بالعمليات الحربية الإجرامية، بالتدخلات الوقحة في شؤون دول ذات سيادة من قبل الإمبراطورية وأتباعها من الخدم والمتملقين. نظام يسمح بزعزعة حكومات ومجتمعات، إشعال حروب غير- إنسانية، خلق الكوارث لكي يتمكنوا من سرقة الممتلكات الثقافية والموارد الطبيعية، لتوسيع رقعة سوق الأعضاء البشرية، الإشراف على تربية النشء في البلدان التي تقع تحت سيطرتهم.

نظام من المتاجرين القساة الذين يتوهمون بخداع، إن لم يكن ضميرهم (هذا فيما إذا كانوا يملكون ضميراً حياً)، على الأقل الرأي العام العالمي: اتجاهات كلها غارقة في الفوضى (شمال،جنوب،شرق،غرب)! كيف؟

ما من شك في أن الإنسان يسيطر على أي شكل لغوي يبتدعه بنفسه. السيطرة ووسيلتها، التزييف، يقومان على تحويل الواقع الحقيقي الأساسي، وتلك الخيالية إلى واقع رمزي- لغوي وتصوري.

بهذه الطريقة، إذا ما سيطرنا بشكل مبدئي على هذه الأخيرة، تسقط الأخرى، وتتحول إلى طريدة وغنيمة: يتم السيطرة عليها وإخضاعها كما اللمسة السحرية أو بالعدوى.

بهذا الأسلوب، يتحول التعبير المقيد في الكلمة إلى كائن مطيع، كالأحرف التي تكتب بها تلك الكلمة، خانعة كحقيقة سطحية: تتحول إلى ملك خاص لمن يملك الرمز المشفّر بيده، أو بالأحرى، من يحتكره. ومن هناك يبدأ في استغلاله واستخدامه والتخلص منه بعد استهلاكه، عندئذ لا يبقى سوى خيط رفيع ليتسلّق عليه. حماقة، أليس كذلك؟

على أي حال، هنالك من يذهب إلى أبعد من ذلك، مثل ذلك السيد المتعالي الذي سافر مرة إلى بلد ناءٍ في الغابات الأمازونية قبل أعوام عدة.

آهٍ، نعم! ليس الشعراء فقط، المصورون والفنانات يمكن أن يسمحوا لأنفسهم بالسفر إلى جنوب- شرق آسيا أو أفريقيا، ليعودوا بعد ذلك وفي جعبتهم مذكرات مكتوبة، تجارب كبيرة ومعارف كثيرة، هذا إذا لم يصعقوا من بعض الإلهامات الشعرية السامية واللامتناهية، ومن الإحساس بالرأفة: هذا الشخص أيضاً، ساذج بعض الشيء، قام برحلة في عالم الأمازون الشاسع.

هذا السيد، أنجلو، ولدهشته من الكارثة التي سببتها حضارة الرجل الأبيض بحق البسطاء والأبرياء من الذين بقوا على قيد الحياة من حقبة ما قبل التاريخ الإنساني، يتحسّر قائلاً:

«الرجل الأبيض ارتكب إثماً (يجب الاعتقاد بما يقوله أنجلو، لأن أخلاقيته وكلامه ينبعان من شخص أبيض حقيقي، حتى النخاع! ثم، هو شخص سافر وشاهد العالم!) ليس انطلاقاً من مبدأ إدخال الحضارة إلى البقاع المتوحشة، لأن ذلك هو واجبه الأخلاقي، العبء الذي يحمله على ظهره، قدره، ولكن للأسلوب الذي انتهجه.

نعم، المسؤولية المنحرفة تتركّز بالضبط في أسلوب العنف الذي يتبّعه: هذا يجب أن يكون ملائماً للمستوى العقلي للسكان الذين يتوخى نقل الحضارة إليهم.

إنه أسلوب عمل؛ حيث يمكن أن يقنع أو لا يقنع؛ وإذن، أن يفسح المجال للقبول أو يجعلهم أكثر تشدداً، هؤلاء الذين لا يعتقدون بالانضباط والنظام؛ أي باختصار أن يكونوا متحضرين.

بهذه الطريقة، لن نعاملهم بعنف، ولا نجعلهم يفقدون الثقة بنا، بثقافتنا وبحضارتنا.

على سبيل المثال، التاجر السفيه الذي أدخل لأول مرة إلى هذه الأصقاع الحِلَلْ وبقية أواني المائدة والمطبخ، وَصَمَ بالعار سمعة عرقنا إلى الأبد.

عملياً، ذاك التاجر بيّن لهؤلاء السكان المصدر الأرضي لهذه المنتجات، وبالتالي عدم أهميتها لا قدسيتها.

أمّا لو أنّ حكوماتنا أمطرتهم بهذه الحِلَلَ والأوعية من الطائرة، عندئذ الرجل الأمازوني ومن هم بمستواه، كانوا اعتقدوا بأنهم بمرتبة الآلهة.

للأسف، انتهوا كحطام صدئ مصيره الفناء. تلك الأغراض كان يجب أن تُحفظ في المعابد، وأن تبقى أبدية كالآلهة التي خلقتها ووهبتها لهم.

الآن، وبعد أن ارتكب أولئك التجار هذه الخطيئة، لم تعد مصداقية الرجل الأبيض وألوهيته موضة رائجة، حتى لدى الشعوب التي لا تعرف كم يبلغ طول أنفها. المسيح كان على حق عندما طرد التجّار من المعبد!» (1)

يجب أن أضيف بأنني اكتشفت التصور نفسه في مشروع رواية، للأسف رأى النور، للعالم البشري الفرنسي الشهير كلود ليفي- شتراوس: نقطة الخلاف الوحيدة أن الأمر كان لا يتعلق بالحِلَلَ بل بالحاكي «الفونوغراف» (2)

موضوع ألوهية الرجل الأبيض نفسه، نجده عند صابرينا التي سقط القناع عن وجهها؛حيث تقول: «الأطفال ينظرون إلى بشرتي وهم مشدوهون، أنا أبقى دائماً (بنظرهم) «مدام» (كلمة أخرى من قاموس كاظم حيدري)، الأولاد السود الذين هم برفقتي، يملكون ملامح مألوفة. «أعطني - يتصايحون بالإنكليزية - أعطني قلماً، علكة، سترة، زجاجة». لم أعد أملك علكة... انتزعت القلم من عقدة شعري ... ولكن

البنت التي كانت قد حصلت عليه كهدية، ابتعدت وهي تهز أردافها وتلوّح بالقلم كأنه غنيمة»!!!

وكاظم حيدري أيضاً تذوق لمدة عشر دقائق ألوهية ذلك «الرجل»، ولو بدرجة أقل من الوقاحة، نسبة إلى أنجلو وصابرينا.

أن يكون الرجل إلهاً هو أمر مرعب؛ كما أن تكون مثلاً دجاجة أو دودة. وفي تلك الحال، عدم إنسانية الإنسان المفقود، المنعدم، في أثناء التحوّل يجعله بالنسبة إلينا أمراً فاضحاً وغير معروف، وبالتالي غير مقبول.

أن يكون الرجل إلهاً هو بمثابة أن يكون نازياً. إله أو نازي أو دودة، من يطمح إلى أن يَمْنَحَ، أن يُحاسِبَ، أن يَحْكُمَ، أن يُدين، أن يُعْدِمَ، أن يتحكم في حياة وموت أمثاله. عندما يضع هذا المخلوق في رأسه بأنه يملك خاصية الرجل ـ بينما في الواقع يجاهد للحاق بظلّه ـ عندئذ لا يمكن عدّه رجلاً في حاجة إلى من ينقذه؛ بل رجلاً مختلاً عقلياً ومجرماً.

لغاية هذا الحد يبقى ضمن الإطار الإنساني، وبالتالي يستحق التفهم.

ولكن عندما لا يتوفر هذان الافتراضان ـ ولكن أمن السهولة افتراضه؟- عندئذ يتعلق الأمر بالتحوّل: يمكن أن يتحول إلى إله أو إلى دجاجة، ولكن حتماً لم يعد إنساناً.

أين أريد أن أصل من كل هذا؟ إن الفن والذكاء، الجمال والعدل، الحرية والحب، هم من الخواص الإنسانية، الإنسانية فقط. لذلك لا يمكن أن يوجد مكان لا للدودة، لا للدجاجة ولا للإله.

يكمن التواطؤ بين النزعة الاستعمارية القديمة والحديثة في هذا الاتفاق حول استعمال اللغة ـ بتسخيرها- بهدف بسط السيطرة، مثل بضاعة تباع بقصد الربح.

إيديولوجيات الموت، كالغطرسة والحماقة، كالكراهية أو ذاكرة الانتقام، لا يضمحلون أبداً (كالصينيين الذين يصفهم كاظم حيدري، صفحة 37). هذه العوامل تتوارث من جيل إلى جيل عبر اللغة.

هذا يوضّح لماذا يوجد هذا التواطؤ ما بين القديم والجديد. وهذا يوضّح أيضاً لماذا الثورات الاجتماعية ـ السياسية ستبقى دائماً مريضة ردود أفعال وميول عدوانية.

بداية النزعة الاستعمارية في الزمن، عبر الإثنوغرافية وبقية العلوم الإزوتيكية - الشرقية، حجبت أصوات الشعوب التي استعمرتها.

الاستعمارية الجديدة تعمل لحفظ حالة الجمود إلى أطول وقت ممكن، أو بالأحرى الأمر: «أنت بلا صوت، أيُّها الإنسان غير الأبيض، وبلا صوت يجب أن تبقى!».

ووسيلته المفضلة بلا منازع هي نوع معين من الأدب الذي يُروّج «للسيطرة الألوهية الأبدية»، للديكتاتوريات، عدم احترام الآخر، النشوة السادية والمجانية في رؤية الآخر غارقاً في البؤس، عدم التسامح المطلق تجاه نسبية الثقافات والقيم.

هذا النظام يدوم أيضاً لأنه، عندما يخفي البؤس تماماً، الاستعماريون يخلقونه على المستوى اللغوي وإذا تمكنوا، بشكل محسوس أيضاً، من الغريب أنه يتحقق حرفياً وبنجاح دائماً.

وهكذا، يستطيعون أن يجدوا فيما بعد حجة ليثبتوا، من دون أن يخشوا تفاهة مباهاتهم، شفقتهم - البائسة طبعاً - ورحمتهم القاسية، التي هم أكثر حاجة إليها.

ما أريد أن أُندّد به هو هذا الأدب الشَفِق والشفوق؛ هذا إذا كان يلزم العوم في مياه الشكاوى والنقد - مستشهداً بكاظم حيدري - التي يصبّ فيها مجاري الغباء، الغطرسة والعنصرية الجبانة.

حسب رأيي، لا داع لأن نضع سوية عملاً أدبياً ونبيلاً مثل «أرجنتين! أرجنتين!» لدانييل كومبرياتي مع أعمال لصابرينا وأليسّاندرو، سواء بسبب القيم الإنسانية الحقيقية وسواء من ناحية الشكل الجمالي ورقّة شعور ونبله الموضوع.

إلاّ فيما إذا كان رسّام المجلة يريد أن يقول قبل كل شيء للقارئ: كم هو عسير أن تكون أصيلاً، بطريقة ثانوية، عن طريق المقارنة بين هذه القصص الثلاث، لتحفيز القارئ في البحث عن طريق يكشف وثاقة الصلة بالبساطة، ومن جهة ثالثة، البرهنة للكاتبين المنكودين ماذا تعني الكتابة، وإفهامهم كم هو متدن ونزوعي نص صابرينا، وكم هو غير متجانس ومصطنع نصّ أليسّاندرو.

ولكن إلى متى سيلّوث الذوق العام هذا الأدب البائس؟

أما فيما يتعلق «بسان بيدرو كوتود»، أملنا الوحيد هو أن المؤلف كان يريد أن يكتب نصّاً كوميدياً: لا أعد ذلك معقولاً أو مقارباً للحقيقة، عملياً، أكان هو قد كتبه من دون سخرية، لكي يسخر من ذلك الأدب السوقي الجاهل الذي يفضل الريبورتاجات لكي يقدم لنا الدول غير البيضاء بوجهة نظر استعمارية.

أليس من المجدي أن يتكلم المرء عمّا يعرفه حقاً؟ لماذا لا يتكلمون مثلاً عن إيطاليا والإيطاليين؟ أو لأن ذلك الموضوع تمّ خوضه مراراً، عقدة خوف عند هذا الحد؛ حيث؛ بالإضافة إلى ذلك، لا يوجد مكان لغير الجادين أو الطفيليين أو أولئك الذين تنقصهم الموهبة؟ إلاّ إذا كان هذا النوع من الكتابات يريد أن يعطينا فكرة عن عدم الكفاءة، الابتذال، الحقد والازدراء في مثل هذه الأعمال.

مواساة جميلة يهدينا إياها بكرم «كرونو» وهي، كما البهجة، للحزن أيضاً موسم..



***

(1) («Magazine littéraire» hors-série n° 5 _ 4° trimestre 2003)!

(2) (pagina 14 «Magazine littéraire» hors-série n° 5 _ 4° trimestre 2003)! ■

أدب المغتربين: تجربة أول إصدار من المسابقة الأدبية إكس & ترا

روبرتا سان جورجي

ت: يوسف وقاص

في الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا (Ex & Tra) للمهاجرين في عام 1995، كان أدب المغتربين في بداياته. في أوائل التسعينيات نشرت أولى كتب السيرة الذاتية عن حياة المهاجرين بالتعاون مع صحفيين؛ حيث كانوا ينقلون إلى اللغة الإيطالية تجارب المهاجرين، كما في حال «أنا بائع الفيلة» لبَبْ خوما (Pap Khuma) وأوريسته بيفيتّا Oriste Pivetta (1990) أو «وعد حمادي» لسعيدو موسى بآ «Saidou Mussa Ba» وأليسّاندرو ميكيليتّي Alessandro Micheletti (1991). في عام 1995 بالضبط، عام الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا، كان ماريو فورتوناتو Mario Fortunato يصرح في مقابلة نشرت في جريدة «لا أونيتا 'L'Unita» بأن: «القصص المروية من قبل المهاجرين هي تجارب ما قبل أدبية تملك قيماً اجتماعية، رسائل في القناني قادمة من واقع سفلي لا يزال في طور التشكيل. الموضوع في حاجة إلى أجيال أخرى، إلى استيعاب اللغة، لأدواتها السردية الأكثر عمقاً. وبعدها ربما سنحصل على مفاجآت هامة، لأنه لا يُستبعد بأن الإيطالية، بانفتاحها على تطبيقات جديدة، تكون أكثر غنى، خارجة عن المركز، أو أكثر فقراً». لم يحتج الأمر إلى أجيال كثيرة. بعد أشهر قليلة، المفاجآت بخصوص اللغة الإيطالية التي تنبأ بها فورتوناتو، وجدت تأكيداً إيجابياً من خلال نتائج مسابقة إكس & ترا مع إصدار أول أنطولوجيا، «أصوات قوس قزح»، التي جمعت فيها

النصوص الفائزة التي عدتها لجنة التحكيم المؤلفة من أساتذة جامعيين وكتّاب مغتربين أنها تستحق النشر. منذ ذلك الوقت، بلغ عدد الإصدارات ثمانية والأنطولوجيات سبعة. يمكن عدّ العام 1995 كمنعطف. من الرؤية «الاجتماعية» لأدب المغتربين كما وصفها فورتوناتو، بدأت ملاحظة ظاهرة جديدة: الكتّاب المغتربون بدؤوا يكتبون باستقلالية ومن دون التعاون مع خبراء لغويين، في هذه الحالة صحفيين.

ربما كان يرى النور أدب جديد، باستخدام جديد للغة الإيطاليّة، بكلمات جديدة مستلفة من لغات بلد المنشأ للمهاجرين. مسابقة إكس & ترا ساهمت في تطور هذا الأدب.

كانت اختيارات الكتابة إلى المسابقة باللغة الإيطالية (رغم أن بنود المسابقة كانت تتضمن إمكانية الكتابة باللغة الأم) والميول للابتعاد عن السيرة الذاتية المباشرة واضحة، اعتماد الشخص الأول في السرد، ولكن بتقمص ثياب مهاجرين آخرين.

ميول يمكن ملاحظتها في كتاب قادمين من بلدان وثقافات مختلفة. في أنطولوجيا «أصوات قوس قزح»، الجزائري طاهر لعماري، البرازيلية كريستينا دي كالداس بريتو، الزائيري بول باكولو نكوي، العراقي محمد خلف والسوري يوسف وقاص، يروون أنفسهم عبر قصص لمهاجرين من جنسيات وأجناس (بمعنى مؤنث ومذكر) وشروط تختلف عن واقعهم. بول باكولو نكوي يصف حياة امرأة مهاجرة في إيطاليا، محمد خلف، عراقي، يبني قصته حول شخصية مامادو بامبا، بائع متجول أسود، يوسف وقاص، سوري، يتقمص شخصية مغربي طرد من إيطاليا لجرائم لم يقترفها هو، ولكنها نسبت إليه، لأنه يمتلك جواز سفر مزوراً. كريستينا دي كالداس بريتو، جامعية لم تهاجر هرباً من الفقر، ولكن لتلحق بزوجها، تتقمص شخصية خادمة برازيلية مبدعة لغة تعبيرية خارج القوالب المعهودة، غير مضبوطة القواعد عن قصد، متنقلة ما بين البرتغالية والإيطالية، الطريقة الوحيدة لمتابعة العواطف، الحنين المشاعر التي تعصف ببطلة القصة آنا دي جيسوس.

«سماء بلدي المثقّب كله بالضوء. حنين لذلك اللمعان. النجوم هنا أين يا سيدتي؟ لا أستطيع أن أرى. أنا أروي لك هذه الأشياء لكي تفهمي بأنني أريد أن أعود. نعم، يا سيدتي، أنا لست مرتاحة في إيطاليا، أنا أعود».

يوسف وقاص وكالداس بريتو فوق كل شيء تمكننا من ابتداع لغة جديدة، متخطيين الكلمات، الجمَل، الإيقاع السردي. يوسف وقاص يحلل حتى اللغة الإيطالية، ومن هنالك ينطلق ليختار جنسية بطل قصته. «إختيار البطل من الجنسية المغربية - يقول وقاص - يعود بالدرجة الأولى إلى شهرتهم في غسل زجاج السيارات أو مروجي مخدرات، ولصوص بنوك». هذا ما جعل يروج بين الإيطاليين تعبيرات جديدة مثل قذر كمغربي. كلمة مغربي - يختتم وقاص - دخلت في المصطلحات الإيطالية لتشير إلى شخص دنيء»

طاهر لعماري في قصته «فقط آنذاك أنا متأكد من أنني سأفهم» يروي قصة بوير مهاجر جزائري في فرنسا يعود إلى مسقط رأسه بسبب وفاة والده. لعماري يرسم بالإيطالية نمطاً سردياً كان موجوداً من قبل في أدبيات أوربية أخرى.

حسب رأي غراتزييللا باراتي Graziella Parati، بروفيسورة في الأدب المقارن في معهد دورتموث، الولايات المتحدة، «إذن الموضوع لا يتعلق بافتراض» إفقار «محتمل للغة أو للأدب الإيطالي، ولكن بافتراض إعادة كتابة العلاقة بين الإيطالية والأدبيات الأوربية الأخرى، التي تأتي منها أيضاً الأنماط الأدبية التي يستوحي منها المهاجرون الذين يكتبون».

من «أصوات قوس قزح» إلى «موزاييك من الحبر» أنطولوجيا الإصدار الثاني من مسابقة إكس & ترا لعام 1996، نجد أنفسنا أمام تغيير في المسوغات التي تدفع للكتابة. من المطالبة بالحقوق، إلى إدانة الحوادث العنصرية والصدام مع الإيطاليين إلى موضوع العزلة المزدوجة. عزلة لم تُفرض فقط، ولكنها ابتدعت أيضاً كما في قصة محمد خلف. «البحث عن عزلة داخل العزلة - تقول غراتزييللا باراتي - هذا موضوع شائع في الأدبيات الأخرى، كما في الأدب الأفرو - أمريكي مثلاً، ويحكي عن الرغبة في إيجاد حيز آمن، بعيد عن العيون، عن الأسئلة وعن الأحكام المسبقة في اختلافك عن الآخرين».

ثم هنالك دعوة ملحة من قبل بعض الكتّاب المغتربين، لتشكيل فعل مقاوم ضد تلك النظريات والنقاشات القادمة من الأعلى حول المهاجرين وخبرتهم، لأن «الهجرة هي كانتقال الروح من جسد إلى آخر»، كما تكتب الأرجنتينية كليمنتينا ساندرا أمّندولا Clementina Sandra Ammendola. تعني احترام القصص الخاصة الوحيدة القادرة على تشكيل التاريخ بحق. وهكذا تتحول الأمور الشخصية إلى رمز

للمآسي الكونية، كما في حال يادرانكا هودتشيش، مهاجرة من يوغسلافيا السابقة التي اضطرت أن تعيش المنفى، لتستطيع أن تهرب من الحرب التي تعشش مع أمواتها ودمارها في أعماقها. «من السهولة العودة - تكتب يادرانكا - إذا كنت تعرف إلى أين. من جهة تفهم أنك في الحقيقة لا تنتمي إلى أحد، حتى إلى نفسك، حياتك خرجت عن مسارها، أنت مذنب من دون أن تقترف ذنباً». ربما يادرانكا كانت تشعر بأنها مذنبة لأنها أنقذت نفسها بالهرب، وكان ينمو فيها الإدراك بأن لا شيء سيكون كما ذي قبل. الوطن لم يعد له وجود، أبناؤه، مدنه، سراييفو، رمز التعايش بين شعوب مختلفة.

يادرانكا كانت تعيش مأساة منفى بلا عودة، لأنها كانت قد حُرمت من المكان ومن الزمن. كل ماضيها كان قد تمّ شطبه وكانت تعرف أنه، سواء في سراييفو أو في إيطاليا، كانت ستعيش مستقبلها بين الغرباء. ألم داخلي عميق لم تستطع يادرانكا أن تتحمله؛ لذا فضلت الموت عليه.

«ذاكرات في الحقيبة» الصادرة في عام 1997، هي الأنطولوجيا الثالثة. السيرة الذاتية أصبحت من مخلفات الحقبة الأولى للكتاب المغتربين، بينما بدأ التركيز على المونولوغ الداخلي فوق كل شيء في قصة «بيت من الماء»، الذي يتقمص فيه المؤلف يورغي كانيفا ألفيس شخصية امرأة من جزر الرأس الأخضر، أكوا، التي تقرر تتبّع المسار العكسي لخطوات جدتها الإيطالية التي سافرت إلى أمريكا، لتتوقف فيما بعد في جزر الرأس الأخضر. أكوا ترجع إلى إيطاليا بفضل التدخل السحري لكوخها الذي كانت تودعه أسرارها.

أحد الجوانب المتجددة للنصوص المشتركة في الإصدار الثالث لمسابقة إكس & ترا، ظهور تأثيرات واضحة للأدب الإيطالي فيها. أولهم الشاعر الألباني كاظم حيدري الذي يعكس أصداء أونغاريتية (نسبة إلى الشاعر الإيطالي الكبير جوزيبّه أونغاريتّي Giuseppe Ungharetti) في قصائده، وينضم إليه ميكيل أكيرا ياماشيتا الذي يروي هويته المزدوجة كياباني وكإيطالي مقارناً كلا الجانبين في حوار، مقلداً فيه الأوبريتات الأخلاقية لجاكومو ليوباردي Giacomo Leopardi.

«نص ياماشيتا - تقول غراتزييلا باراتي - يفتح أيضاً فصلاً جديداً في الأدب الإيطالوفوني، الذي يجب أن يكون مُكرّساً لأعمال الجيل الثاني من المهاجرين الذين سيكونون أصحاب تهجين ثقافي معقد ما بين الثقافة الخاصة والعامة».

الثيمات الغالبة في المجموعة القصصية «ذاكرات في الحقيبة» هي العودة، حدثت سواء كرحلة نحو مسقط الرأس أو نحو الذات. إنها إعادة امتلاك الهوية باستعادة الذاكرة، إعادة امتلاك تظهر أيضاً في استخدام اللغة الإيطالية التي تضاف إليها كلمات من اللغة الأم، كما في قصة «عندما سأعبر النهر «لكوسّي كوملا إيبري، من التوغو» الكلمة شيء مقدس يقول الكاتب، ويصف القدرة العلاجية للكلام في بلده الأصلي مستعيناً أيضاً بحكمة الأقوال المأثورة القديمة. والكلمة بالضبط هي التي تجمع الأجيال المختلفة، المهاجرين من الريف إلى المدينة والمسنين في القرية.

في الأنطولوجيا الرابعة لمسابقة إكس & ترا التي تحمل عنوان «أقدار معلّقة لوجوه في الطريق»، يمكن القول إنه بدأت تظهر بوادر ميلاد «تجمع كتّاب أدب المهجر الإيطالي».

كما في حال كاظم حيدري الذي، بعد أن فاز بجائزة مسابقة إكس & ترا في عام 1996، حصل في عام 1997 على جائزة يوجينيو مونتالي، إحدى أرفع الجوائز التي تمنح للشعراء الإيطاليين، ثم يوسف وقاص، الذي نال جوائز عدة ووسام استحقاق ثقافياً من رئيس الجمهورية (1998). مع وقاص، روزانا كريسبيم دا كوستا، كوسّي كوملا عبري، مارثا إلفيرا باتينيو، كريستينا دي كالداس بريتو كليمنتينا ساندر أمّندولا وآخرون كثيرون.

بالإضافة إلى ذلك، إن هنالك مساواة في الإبداع ما بين الكتّاب والكاتبات، له مغزى كبير، لأنها ظاهرة لم يتم تسجيلها في الأدب الإيطالي الرسمي في القرن العشرين.

في الأنطولوجيا الخامسة لمسابقة إكس & ترا التي تحمل عنوان «كلمات ما وراء الحدود» (فارا للنشر 1999) مُنحت الجائزة للكاتب باديلين مابيالا غانكبو من الكونغو برازافيل، الذي نشرت له دار نشر فيلترينيللي في عام 2001 رواية «روميتّا وجوليو». قصة «إس. دي» تبعث على التحريض. المؤلف استخدم كلمات قاسية أحياناً مهينة وقذرة، ويبدو وكأنه كان يريد أن يوسّخ اللغة ليجعل جو «البؤساء» من مجتمع مستقبلي؛ حيث الظلم والتجاوزات هو سيد الموقف.

وبهذه الطريقة ينسج حبكة خيال علمي مع تبادل للمخلوقات ما بين كوكب الأرض وكوكب «أناركيا». ولكن التجربة السردية الأكثر نجاحاً كانت لمارثا إلفيرا باتينيو في قصتها «غرْق». عملياً، الكاتبة تترجم نماذج لغوية تم استلافها من التراث

الثقافي الكلاسيكي للغرب (الإنيادة لفيرجيل)، مُسقطة إياه في الهجرة الحالية لبلدان ذات تقاليد ثقافية مختلفة؛ النتيجة هي «سقوط في الهاوية» عبر رحلة متاهية في البحر، كناية عن السفر داخل الروح الإنسانية للشعوب.

في «أرواح في السفر» (آ.دي.إن. كرونوس 2001)، الأنطولوجيا السادسة لمسابقة إكس & ترا، تسيطر ثيمة العودة التي تصبح ملحّة لفهم القصة الذاتية للهجرة. العودة، كما يشهد عليها كل من فاطمة أحمد، كارلوس رودريغيز، وخوان كارلوس كالديرون تعني فهم أنفسنا، استيعاب الماضي لكي نستطيع أن ننظر إلى الأمام في المستقبل. خاصية معروفة في هذه الأنطولوجيا هي سرد الموطن الأصلي ككناية داخلية لتأكيد الهوية الخاصة. إنه غوص في الروائح، في الحسّية، في السحر ولكن في القسوة أيضاً، وفي العنف في بلاد لا قيمة لكرامة الإنسان فيها. ها هي إذن الهجرة تتحول إلى صرخة حرية.

لماذا قرر المهاجرون القادمون من دول مختلفة الكتابة باللغة الإيطالية؟

طاهر لعماري، مستشهداً بجملة لكلود ليفي شتراوس: «إذا كان الاختلاف يجذبنا التشابه هو الذي يجعلنا نبقى معاً»، يلفت النظر إلى أن «العلاقة مع اللغة هي كالعلاقة مع امرأة؛ أي أنه لا يمكن إلا أن تكون علاقة محكومة بالأحاسيس. أن تكتب بالفرنسية أو بالإنكليزية يعني (أو على الأقل إذا كنا نتوهم بأن ذلك ذو مغزى) الكتابة إلى جمهور عالمي عريض بسبب انتشار هذه اللغات نفسها. أن تكتب بالإيطالية، في الوقت الحالي، يعني أن تكتب بعض الشيء لنفسك، لأصدقائك، من دون أن تأمل أن تُقرأ من قبل أشخاص كثيرين. الكتابة هي فعل ولادة، والكتابة بلغة أخرى هو تعميد ثان، لأنه يعني وضع جذور. ولكن يتطلب أن نعرف أننا سنعيش لفترة من الزمن في حالة انعدام وزن، لأن تعلّم لغة مجتمع ما يعني أيضاً أن تحلم بتلك اللغة؛ هذا الذي يفرض التصادم مع أصولك، مرحلة مهمة لكي تمتلك جذورك الأصلية. بهذه الطريقة، الاندماج يعني أيضاً أن لا تنصهر، ولكن أن تجلب شيئاً مختلفاً.

كلما أنسى أكثر جذوري، نكهاتي وعطوري، كلما أعمل أكثر بالذاكرة، وأعيد خلق جذوري التي أستطيع في النهاية الكتابة عنها. ثم إن الإيطالية هي لغة غيورة: أعرف الكثير من الأجانب الذين يتكلمون العربية، وغالباً ما يستخدمون كلمات إيطالية في أثناء الحديث، لأن الإيطالية هي لغة تسيطر على المرء، وتخرج عفوية من الشخص الذي تسيطر عليه». ■

صوت جديد في الأدب الإيطالي: المهاجر

البروفيسور أرماندو نييشي (*)

ت: يوسف وقاص



بينما كنا نقترب من عتبات القرن الجديد، لوحظ وجود ظاهرة جديدة تماماً في محيط تراثنا الأدبي، ألا وهي المساهمة التي قدّمها كتاب «ليسوا إيطاليين، ولكن يكتبون باللغة الإيطالية». عالم غني ما زال في حاجة إلى تقييم.

فلنأخذ النموذج الفرنسي وما يسمى بالأدب الفرنكوفوني، لكي نستوعب أفضل، بالأسلوب المقارن حيث، كما كان يقول الفيلسوف نيكولو كوزان، إنه أفضل أسلوب لأي بحث ـ ظاهرة أدب المهجر الحالي في إيطاليا وفي أوربا. ظاهرة بدأت في نهايات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

(*) بروفيسور في الأدب المقارن لدى جامعة لا سابيينزا ــ روما.

الأدب الفرنكوفوني هو أدب مُنتج ومقروء من كتَّاب وقرَّاء ينتمون إلى المستعمرات الفرنسية السابقة، أمم مستقلة منذ أمد ومنتشرة في كل أنحاء العالم (دول المغرب، أفريقيا الغربية الفرنسية، الكاريبي، كويبك الخ). الكُتّاب، في هذه الحالة، يختارون استعمال لغة راسين، بلزاك، وبودلير، أو بالعكس، يختارون الكتابة باللغة الوطنية، العربية (كما، بشكل عام، في دول المغرب) أو باللغات الهجينة (في الكاريبي، فوق كل شيء). هذا الأدب الفرنكوفوني يمكن أن يُعدّ ظاهرة أدبية تعود إلى حقبة ما بعد الكولونيالية، سواء بمعنى أدبي أم بمعنى اجتماعي وسياسي. أيضاً: هنالك كتّاب يستخدمون اللغة الفرنسية **كالمهاجرين** إلى فرنسا، لأسباب مختلفة، ولكنهم أجانب، وليسوا من رعايا المستعمرات السابقة: **إنها** حالات مهمة جداً وذات امتداد عالمي؛ مثل صاموئيل بيكيت الحائز على جائزة **نوبل**، ويوجين يونيسكو، ميلان كونديرا، والأرجنتيني هيكتور بيانتشوتي، **فيما** إذا أردنا أن نذكر أكثرهم شهرة. وأيضاً: هنالك كُتّاب من أصول مهجرية وما بعد الكولونيالية، الذين يعيشون في فرنسا، مثل **المغربي** طاهر بن جلون. وهنالك كُتّاب ينحدرون من مهاجرين تم تحييدهم إلى الفرنسية، مثل «الإيطاليين» كافانا وإيتزو. في النهاية، هنالك كُتّاب من أبناء مهاجرين من المستعمرات السابقة، مثل الكتاب البوير، أذكر الجزائرية نينا بوراوي، وحتى مهاجرين من **الجيل** الأول والجديد، مثل كليكزه بيالا، كاميرونية الأصل. كلتاهما راوية وترجمت أعمالها إلى الإيطالية، أو الهنغارية الفرنكوفونية السويسرية، أغوتا كريستوف. ويضم الأدب الفرنكوفوني بين طياته، إذن، ـ لكي نبسط الأمور قدر الإمكان، كُتّاباً فرنسيين لغوياً فقط، وكتاباً مهاجرين وأبناء مهاجرين يعيشون في فرنسا، أو في سويسرا الفرنسية. بينما الأدب الإيطالي المكتوب من قبل أجانب باللغة الإيطالية، هو أدب المغتربين. «فوق كل شيء» — بمعناه المحدود — أي: إن الهجرة الكبيرة المعاصرة (كما سماها الكاتب الألماني هانز ماغنوس إنزيسبيرغر في عام 1992) باتجاه معظم القارة المتحدة، التي تتقدم في

اتحادها، يكفي أن نذكر فقط الانضمام الأخير لرومانيا وبلغاريا في الأول من كانون الثاني 2007، شعبين مشهود لهما بالهجرة (رومانيا بشكل متواصل) باتجاه أوربا الغربية (السابقة)، لا يمكن، ويجب ألا تكون، على أي حال، مُتصورة ومُستوعبة خارج المنظور العالمي لمسألة ما بعد الكولونيالية، وأنَّ هنالك كتَّاباً مهاجرين يكتبون بالإيطالية قادمين من مستعمراتنا السابقة الأفريقية، مثل الصومالي غاران غاران، وعلي مؤمن أحدهما روائي، والثاني مؤرخ محترف أيضاً، والاثنان أجبرا على ترك إيطاليا، بسبب عدم توفر ضمانات كافية في مجال العمل: الأول باتجاه الولايات المتحدة، والآخر باتجاه استراليا) وآخرون يعيشون في إيطاليا. إذن، كما يمكننا أن نلاحظ، يمثل أدب المهجر الإيطالي عولمة حقيقية وواقعة للثقافة الإيطالية، لأنها قادمة من كل أنحاء الكوكب ولأن اختيار الكتابة بالإيطالية شرط جديد تماماً من وجهة نظر التبادل الثقافي، لأن الكتابة هي عبور لغوي – ازدواجية اللغة. الإيطالية، في الواقع، ثمرة منجز جاهز للغتنا في حقبة حياة واحدة، بُترت إلى النصف من صدمة الهجرة وحُفظت (بمعنى معاكس لمعادلة إلياس كانيتي، بينما أكثر قرباً إلى «الحفظ» في الكتابة على الحاسوب) في لغة جديدة تماماً. كما يقول صديقي الكاتب السوري يوسف وقاص: «أفكر بالعربية وأكتب بالإيطالية». في الحقيقة، نحن نشارك في إيطاليا على ميلاد تعبير أدبي عام (بمعنى أن كل التيارات الأدبية، حتى تلك المختلطة ومتعددة الثقافات، جديدة تماماً، هجينة، أذكر في هذا الصدد الرواية التي صدرت حديثاً للجزائري طاهر لعماري، الأسماء الستون للحب) استثنائي؛ حيث يجب أن يجد مكاناً له في المقارنات التاريخية – النقدية للأدباء الإيطاليين، بجانب «الجديد» المضجر والخانق للكتاب المحليين، الجامدين والناطقين بلغة واحدة.

حالياً، من يريد أن يعرف أكثر، يمكن أن يلجأ إلى الأنطولوجيا النقدية والنصية التي أشرفت عليها لحساب دار نشر «تشيتّا أبيرتا»، «الكوكب الإيطالي

الجديد». أدب المهجر في إيطاليا وفي أوربا، وبنك البيانات «باسيلي»، المرتبط بموقع قسم الدراسات الإيطالية والفنون المسرحية لدى جامعة لاسابيينزا ـ روما.

أنا أعدّ أن أدب المهجر في إيطاليا هو «دُرّة» ذات قيمة كبيرة في تفاعل الثقافات لنا نحن الذين نقرؤه بالإيطالية: يفيد في عولمة تفكيرنا، لا أقل ولا أكثر. ■



العيش في المنفى

خوليو مونتييرو مارتينز

ت: يوسف وقاص



خوليو مونتييرو مارتينس:

من مواليد نيتروا، البرازيل، عام 1955. «عضو شرف في الكتابة» لدى جامعة أيوا، الولايات المتحدة الأمريكية، درّس الكتابة الإبداعية في معهد غودارد في ولاية فيرمونت (1979-1982)، في الورشة الأدبية الأفريقية، ريو دي جانيرو (1982-1991)، في معهد كامويس، لشبونة، (1994)، في الجامعة الكاثوليكية في ريو دي جانيرو (1995)، وما بين عامي 1996 و2000 نظّم دورات في مدن مختلفة في مقاطعة توسكانا (إيطاليا)، وهو أحد مؤسسي الحزب الأخضر البرازيلي والحركة البيئية «أوس فيرديس». محام في الحقوق الإنسانية في ريو دي جانيرو، كان مسؤولاً عن حماية أطفال الشوارع. نشر في مسقط رأسه تسعة كتب ما بين مجموعات قصصية، روايات وكتب نقدية، من بينهم «توربـاليوم» (1)(آتيكا، سان باولو 1977)، سابا كيم

دانساو؟(2) (كوديكري، ريو دي جانيرو 1978)، إلى الغرب من لا شيء(3) (سيفيليساو برازيليرا، ريو 1981)، ومساحة خيالية (4) (أنيما، ريو 1987). في إيطاليا، نشر «مسار الفكرة» (بيتي بويمس آن بروس، مع صور أصلية لإنزو تشي، فيفالدي & بالديكّي، بونتيديرا 1998)، المجموعة القصصية «قصص إيطالية» (بيسا، ليتشه 2000)، «شغف الفراغ» (بيسا، ليتشه 2003)، «اللغة الأم» (بيسا، ليتشه 2005)، و«المداهمة»، قصة نشرت في الأنطولوجيا «السنا للبيع – أصوات ضد السلطة» (إعداد ستيفانيا سكاتيني وبيبّه سيباسته، وبمقدمة لفوريو كولومبو، آركانا للنشر/ لا أونيتا، روما 2002). نشرت أشعاره في مجلات عديدة، من بينها المجلة الشعرية الفصلية العالمية «الصفحات» والمجلة الإلكترونية «القبلي»، وفي الأنطولوجيات «حدود القصيدة. أشعار المغتربين بالإيطالية» (فلورنسا وله ليتّره 2006) و«الخارطة الجديدة: الشعراء المغتربون في إيطاليا» (لوس أنجلس، غرين إنتيغر2006). وهو صاحب فكرة «الكتابة ما خلف الجدران». حالياً يعيش في مقاطعة توسكانا؛ حيث، بالإضافة إلى تعليم اللغة البرتغالية والترجمة الأدبية لدى جامعة الدراسات في بيزا، يدير ويدرّس في الورشة الروائية، التي تشكّل جزءاً من الماستر في مدرسة ساراغانا في لوكّا، وهو رئيس تحرير المجلة الإلكترونية «ساراغانا» أيضاً.

العيش في المنفى

دُنُوّ مُرّ،
كلمات متضادة تقريباً.

مجموعة بحالها
ألغيت،
ثم أُستبدلت
بمجموعة أخرى،

عملية وجودية غير مسبوقة

أولادي
يتكلمون لغات عدّة
و أنا أيضاً،
بين الحلم واليقظة،
أصغي إلى لغات مختلفة
داخل رأسي.

توترت أعصاب الحُزنِ
من العطر
من القهوة التي طُحنت توًّا.
من اليُوسُفي،
من القرفة،
من ثياب كُويَتْ تواً،
من العشب الذي جُزِمَ تواً
الذي يهب في الربيع
عبر النافذة المشرعة

منفى،
نبيذ مسكوب
على خوان من الفضة
بينما الفناجين
تبقى فارغة.

منفى،
قفص بلا قضبان
مَخْمِيّ من بُعْد
قلقنا
الذي لا يُمكن تخطيه.

منفى،
فراشة ليلية قُذفت إلى البحر
من الريح الشرقية
مع رمل
الصحراء.

هنالك شيءٌ منّي
ينتظرني
في الأرض التي سافرتُ منها
انتظار عديم النفع،
التباس

إذا ما التقينا اليوم
فلن نستطيع
أن نتعرف إلى بعضنا.
حياة هي «مارمو دي كارّارا»،
والأخرى رمل.

إنسان يتحجر

بينما الآخر يتفتت.

منفى،
رؤى نساء
رائعات
ملطخات
بأخبار نساء
محتضرات.

منفى،
رقص بائس
بلا موسيقى،
أجساد تتخبط
بين معاناة الذكريات
لتطلق إيقاعاً مميتاً،
ولكنه غلط.

أداجو (1) بلا أللبغرو(2)
رثاء للأحياء.
أعيش المنفى
كمهرجان ماتمي،
مُجهزاً نفسي بشكل سخيف
للغموض
تراجيديا كلاسيكية،
أن تموت في المنفى.

أن تلفظ النفس الأخير
في الغربة،
و أنت غائب أبداً
من نعمة بيتك.

• • •

(1) حركة موسيقية متوسطة البطء.Adagio
(2) حركة موسيقية سريعة.Allegro ■

مناجاة

ڤيدا بارداز (*)

ت: يوسف وقاص



المسافة كانت كبيرة،
من الحافة الحديدية لإحدى الشرفات
لغاية فناء دار مجهول الاسم
ضائع بين الكثيرين.

المسافة كانت كبيرة
ولكن على مرمى من نظري
ولكن على مرمى من ابتسامته
(مضاءة من الحافة الذهبية لشعره)
التي تفيض هادئة
سخية

(*) ڤيدا بارداز ولدت في طهران، إيران، في عام 1959، وتعيش في إيطاليا منذ أكثر من عشرين عاماً. مجازة في العلوم السياسية من جامعة جنوة، وحصلت على دكتوراه في أبحاث العلوم الاجتماعية. مترجمة من الإيطالية إلى الفارسية ومن الفارسية إلى الإيطالية. نشرت في مجلات عديدة ترجمات لشعراء وروائيين معاصرين إيرانيين، من بينهم فاروق فاروقزاد وصادق هدايات.

لا يمكن تفسيرها.

المسافة كبيرة،
من مجاهل الماضي
إلى جلبة الحاضر
ولكن عند ذكر اسمك
أذكر أنني كنت ادعوها «فاتنة».
هي لا تعرف أنني اليوم أفكر فيها.
و أنت
لن تعرف أنني في يوم ما
سأفكر فيك! ■



انتظار

ماركو سايا[*]

ت: يوسف وقاص

اصغوا إلى أصوات الشعب
اليوم صامت
اصغوا إلى كلمات الناس
غداً سيكون الوقت متاخراً كثيراً
الساحات الآن فارغة
حمامة تنقر فتات خبز
مارٌّ تتقاطع طريقه مع سائح تائه
شرفة فارغة تنتظر
أن تبعثر الريح الغبار ... ■

(*) ماركو سايا ولد في بوينس أيرس، الأرجنتين، في عام 1953. يقيم في ميلانو منذ عام 1963؛ حيث يعمل حالياً في مجال المعلوماتية. بعد نشر مجموعته الشعرية الأولى "دمى من شمع" (2001)، تبع ذلك المجموعات الشعرية "أن تحكي عن نفسك" (2003) و "نحن، ذرات تبحث عن نواة" (2005).

حديقة الطفولة

ناتاليا سولوفيوف(*)

ت: يوسف وقاص

حديقة طفولتي كانت تنمو تحت تأثير كوكبين أساسيين وحمايتهما: الشمس، كان أبي، والقمر، كانت أمي. أبي وأمي كانا يتواجدان سوية يوم الأحد وأيام الأعياد فقط، بينما في بقية الأيام، عندما كان يتواجد الأول، يكون الثاني غائباً، وبالعكس. هذا التناوب في العناية بي، كان مردّه إلى الاختلاف في ساعات العمل لكليهما. أمي كانت طبيبة أمراض داخلية، تخرج في الساعة السابعة صباحاً لتذهب إلى المستشفى. كانت تقطع ثلاثة كيلومترات في أزقة ضواحي موسكو بخطوات سريعة، مُخْتصرة بهذا مسافة الطريق. لو استقلت الترام، لاستغرقت نصف ساعة أكثر. كانت متمرسة في المشي، ومقدرتها هذه لازمتها حتى أواخر عمرها.

(*) ناتاليا سولوفيوف **Natalia Soloviova** من مواليد موسكو 1946. تعيش في بلدة «كاردانو أل كامبو» (إيطاليا) منذ عام 1973. مهندسة ميكانيك وتعمل في حقل الترجمة التقنية. في عام 1998 فازت مناصفة مع مترجم هذه القصة بجائزة «إكس & ترا» وهي مسابقة أدبية مخصّصة للمغتربين الذين يكتبون باللغة الإيطالية.

أبي كان مُقْعَدَ حَرْبٍ من دون تصريح بالعمل، وهـذا يعـني أن الأطبـاء كـانوا يعدّونه حالة ميؤوساً منها. كان يتقاضى من الدولة أدنى راتب تقاعـدي، ولكـي يساعد العائلة كان يشتغل كحرفي في البيت. كل صباح هو الذي كان يوقظني.

ذكرياتي تعود إلى الحقبة التي كنت أملك فيهـا سـنتين ونـصفاً مـن العمـر، عندما كان يظهر وجه أبي البشوش ورأسه الأصلع تقريبـاً، وأنـا غارقـة في دفء النعاس الصباحي (كان قد بدأ يفقد شعره منذ أن كان شاباً).

كنت مسرورة من إيقـاظي، أجـد المـدفأة مـشتعلة، في الغرفـة الـصغيرة كـان يُحسّ برائحة الدخان وطقطقة الخشب الذي يتوقد. بينما كانت الشمس الصباحية ترسل ضياء زائغاً عبر النافذة ذات الزجاج المكسو بالجليد تقريباً.

في أثناء النهار، عادة ما ينقشع الجليد، ولكن في أثناء الليل، كان يتشكل من جديد.

وجه أبي المنحني فوقي كان يغمرني بالغبطة، كنت أمسك بتلابيب الخصلات القليلة المتبقية من شعره وأشدها. كان ذلك أسلوبي في التعبير لـه عـن محبتي. كنت أحس في داخلي بسعادة غامرة، وأتذوق نهاراً رائعاً، مليئاً بالـضوء، بـالثلج وبجَرْينا السريع على الزحافة.

كان أبي يساعدني في ارتداء ملابسي، ثم يحـضّر طعـام الفطـور لكلينـا. كـان يُنظّفُ الطاولة من الطبق الصغير الذي يحتوي على قشور بيضتين، ومن الفنجـان الفارغ الذي تركته أمي قبل أن تخرج بسرعة. ولكي يجعلني أصـل إلى مـستوى الطاولة، كان يُسندني على وسادتين فوق الكرسي، وكـان يـربطني علـى المـسند بحزامه العسكري. ذات مرّة كنت قد جربته على جلدي، عندما عصيت أمي وأنـا في الثالثة عشرة من عمري.

أبي كان يجلب من المطبخ طبقين من الكاشا (عـصيدة الـشوفان)، محـضرين توّاً، ويتصاعد منهما البخار بعد، وبعضاً من الـشاي الـساخن. كنـا نتنـاول طعـام الفطور ونحن جالسان الواحد تجاه الآخر. كـان سـريعاً جـداً، ينتهـي مـن تنـاول

طعامه في أقل من دقيقتين، بينما أنا لا أزال أحاول أن أستخرج بالملعقة من مَرْطبان المربى الذي كانت قد حضّرته أمي، هو كان يذهب إلى الردهة؛ حيث كانت توجد ماكينة الحياكة. يضع الخيوط في مكانها ويبدأ بالحياكة. الماكينة يدوية. ذراعا أبي كانتا تحركان العجلة المعدنية، وتنتقلان من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار.

كنت أنتهي من تناول المربى، وأذهب لأراقب أبي وهو يعمل. رائحة الزيت تفوح من الماكينة. كنت أرقد بقربه على السجادة. جبينه يزخر بحبيبات العرق ورأسه المدوّر يلمع مثل مدفأتنا المغطاة بآجُرة لامعة. بعد فترة، كان يخلع قميصه لأنه يشعر بالحر. كان يملك ذراعين ضخمين ومفتولين، بعروق منتفخة. على الجانب الأيمن، من العنق حتى الكتفين، تبرز ندبة بنية.

كنت أعرف أنه عندما كان في الجبهة، شظية قنبلة اخترقت عنقه وانغرست في الرئتين. جدتي كانت تقول بأنه يعيش بمعجزة. عندما كنت أسأله عن حجم الشظية، كان يشير إلى ظفر إبهامه. ذات يوم، آخر من رأى النور من قطة جيراننا، خدشني بينما كنت أحاول أن أذوّقه قليلاً من المربى. كان قد آلمني، وخرج الدم من الخدش. عندما فكرت بالمخلب الصغير للقط وبالشظية التي أصابت والدي، تخيلت أسداً وهو يغرز مخالبه في عنقه.

عندما بلغ عمري ثلاث سنوات، بدأت في ارتياد روضة الأطفال. ما زلت أذكر ضجيج الترام وصريره فوق السكك المتجلدة في قلب الشتاء. بعد أن كنت أصعد بجهد الدرجات الثلاث، بمساعدة أبي، كنت أجد نفسي داخل عربة موصدة بنوافذ متجلدة، تغص بأناس تتنفس. كان الجو يفوح برائحة المعادن والألبسة الصوفية، وكنت أفكر بأن الناس يتنفسون لكي يدفئوا الترام.

أبي كان يسألني: «هل يداك باردتان؟». كنت أجيب بنعم، حتى عندما كنت لا أشعر بالبرد. كان ينزع من يدي القفازات ويدفئهم بلهاثه، يقول لي شيئاً مرحاً ويضحك. كان يبدو كأنه يدفئ الأثير حوله أيضاً.

في تلك الحقبة، كانت قفازات معظم الأطفال في روسيا مربوطة بالمطاط. على الأرجح، إحدى الأمهات اليائسات كانت قد اعتمدت هذا الحل، بعد أن تكرر فقدان القفاز للمرة المئة لأحد أبنائها الكثيرين. كانت تستعمل لهذا الغرض قطعة مطاط عادية طولها متر واحد تقريباً، وتحاك من أحد أطرافها على حافة القفاز الأيمن، والطرف الآخر على حافة القفاز الأيسر. كان المطاط يعلّق على رقبة الطفل مثل الوشاح، بعد أن يرتدي القفازات. وبعد ذلك، كان الطفل يرتدي المعطف، وفي أثناء اللعب، عندما كان الطفل يشعر بالدفء، وينزع قفازاته بطريقة لا إرادية، كانت تبقى معلقة بالمطاط ولا تفقد. طفولتي الأولى كانت قد انتهت، عندما توقفت أمي عن وضع المطاطات لقفازاتي، وشعرت حينذاك بأن مسؤولية عدم فقدانها باتت تقع على عاتقي.

بوصولنا إلى موقف مدرسة الروضة، كنا ننزل من الترام. أنا كنت أركض أمام أبي، وهو كان يتظاهر باللحاق بي. كنت لا أشعر بالبرد القارس: يتراءى لي وكأنني أسبح بين طيات الهواء الشتوي، البارد والكثيف كماء النهر في قرية عمتي. كنت أضحك بسرور، وكان يتراءى لي بأنني أصبحت كبيرة، جميلة وجذابة جداً. قرأت في مكان ما أن أول رجل يجعلك تشعرين بأنك أنثى هو أبوك، وهذا صحيح. في الثالثة من العمر، كنت سعيدة، محبوبة ومسرورة. إذا كانت أنوثتي قد أصبحت فيما بعد مستقرة ومرضية، فالفضل يعود لأبي، لحنانه وصبره.

الصداقة الوطيدة فيما بيننا دامت ثلاثين عاماً تقريباً، لغاية ما رحل. ذات مرة، عندما كان يشكو من مرض القلب، بينما كنا نتمشى في الشارع، صادفنا عجوزاً يمشي متكئاً على عصاه، كان ظهره محنياً لدرجة أنه كان مضطراً لأن ينظر دائماً إلى الأرض. اكفهر وجه أبي: «لا أريد أن ينتهي بي الأمر هكذا»، قال لي، وهو يشير بنظراته نحو العجوز الذي كان يجرجر نفسه أمامنا.

لم يكن يرغب في العيش، وهو مضطر إلى أن ينظر دائماً نحو الأرض: كان قد ولد كي يكون محاطاً بالسماء الزرقاء، كنجمة صغيرة، كالعصافير التي كان يحبها كثيراً، ويتبعها بنظرات مليئة بالإعجاب من تحليقها الحر، دائماً نحو

الأعلى. كان إنساناً بسيطاً، فناناً في الحياة: كان يستطيع أن يوازن القوى المتضادة بيني وبين أمي، بين أمي وأقربائها. كان المحرك لأجمل الأمسيات التي قضيتها مع أبناء عمومتي: ألعاب، أغان، ضحك ومرح.

و السماء، التي أحبها كثيراً، أصغت إليه. مات مستقيماً وجميلاً، كشجرة بترت فجأة: شمس صغيرة مليئة بالدفء وبالضياء كانت قد انطفأت. كان لا يريد أن يصبح عجوزاً، ولم يصل إلى تلك السن.

في تلك الأعوام، عندما كنت ما أزال صغيرة جداً، كنا نعيش في بيت خشبي في أحد ضواحي موسكو، غرفتان متواضعتان؛ إذ كانت جدتي من أمي قد اشترته بعد الاستيلاء على بيتها الكبير. زوجها كان خورياً لبلدة قريبة من موسكو. في أثناء حكم ستالين نفي إلى سيبريا، أجبر أولادهم الثمانية على التشتت في أنحاء البلاد.

أمي، التي كانت أصغر أخواتها، بقيت مع جدتي. كانت تعمل ممرضة في أحد مستشفيات موسكو، وتدرس في الليل لتكون طبيبة. الجدة ماتت قبل الحرب بقليل، وأمي تطوعت لتلتحق بالجبهة. هنالك تعرفت إلى أبي، وتزوجته.

كانت طويلة ورشيقة، بوجه متطاول وشاحب. عندما ولدت أنا، كانت نحيفة جداً. تملك شهية كبيرة، ولكنها تكتفي بالقليل لتدعنا نأكل أكثر أنا وأبي. منذ أن كان عمرها خمسة عشر عاماً كانت قد أجبرت على أن تخفي الحقيقة حول نفي أبيها، وهذه الصدمة أثرت كثيراً في سلوكها مدى الحياة. كانت محافظة جداً، ومحاطة بهالة من الغموض. منذ أن كنت طفلة، كان هدفي هو اكتشاف كل ما كان يعكّر صفو حياة والدتي، وكل ما كان يتعلق بالحياة المعذبة لعائلتها.

كانت تملك شخصية غير مستقرة، بارتفاعات وانحدارات مثل المدّ والجَزر؛ حيث كنت أشعر بتأثيرها، وهي تتموج حولي وحول أبي.

كانت تبدو باردة لأول وهلة، بعكس وهج أبي. كانت تملك هبة فهم الآخرين، ومقدرتها هذه ساعدتها على أن تعيش سنوات النظام، عندما ملايين من النساء

والرجال اليافعين، كانوا قد أرسلوا إلى المعسكرات النائية للأشغال الشاقة بسبب خطأ تافه، بسبب ألفة في غير مكانها، بسبب نكتة سياسية. بسبب لا شيء.

كانت قد تعذبت كثيراً، وفي أواخر حياتها خضعت شخصيتها لتحول ملحوظ: اختفت التقلبات، بينما احتفظت بهدوئها ودبلوماسيتها.

في أثناء طفولتي، كنت متعلقة بأمي بطريقة غير معقولة، كأن حبل السرّة بيننا لم ينقطع أبداً. لحسن الحظ، مع مرور الوقت، هذا الارتباط تحول إلى حب كبير. بدأ لقاؤنا وتفرّقنا وعمري ثلاث سنوات.

أطفال الروضة التي كنت أرتادها حينذاك، كانوا يُنقلون في كل صيف إلى البيوت الخشبية في الريف، بمحاذاة الغابات، البحيرات والأنهار. هذه الأماكن كانت رائعة. أمي كانت تأتي لزيارتي كل سبت وكانت تبقى معي لغاية يوم الأحد.

في الليلة ما بين يومي السبت والأحد، كنت أنام معها في السرير الكبير داخل البيت الريفي الذي كانت تستأجره نهاية الأسبوع. كانت تصغي إليَّ حتى ساعة متأخرة من الليل، وأنا أروي لها كيف قضيت أيام الأسبوع، وهي بدورها كانت تقصّ علي حكايات ابتدعتها في تلك اللحظة. في أثناء النهار كانت تصطحبني للنزهة ، وفي ساعات النهار القائظة، كنا نلتجئ إلى ظل الغابة القريبة. كانت تكشف لي الإيقاع السري للطبيعة، حيث كانت تسترقه بفضل ميولها التأملية.

كنّا نجمع طاقات من الأزهار البرية ، وهي كانت تصنع منهم أكاليل تضعها على رؤوسنا. إنها عادة روسية قديمة، تقاليد من العهود الغابرة. إكليلي كان يسقط باستمرار، وكنت أتركه معلقاً حول عنقي، مثل طفلة بدائية صغيرة.

كنا نمارس سوية لعبتي المفضلة، متظاهرين بأننا حوريات وملكات. أذكر القميص و(البنطلون) القصير اللذين كنت أرتديهما في أثناء الصيف، أمي كانت ترتدي (السارافان)، وهو ثوب طويل بلا أكمام، منمّق بأزهار زرقاء ناعمة على خلفية بيضاء، وشالاً خفيفاً يغطي أكتافها.

فوق هضبة صغيرة بين الأشجار المعمّرة، كنا قد اخترناها كمنصّة، كنا نختلق قصصنا الأسطورية.

«أنا الملكة وأنت الحورية»، كنت أقول وأنا أرتّب الإكليل. «أعطني شالك». الشال كان يمكن أن يتحول إلى تنّورة جميلة تليق بملكة، بعد أن تشدّ بشريط.

في أحد الأيام سمعنا تصفيق عابر سبيل من خلف الأشجار.

«تهانيّ يا سيدتيّ، لك ولابنتك. أنتما جميلتان جداً معاً».

أجابته أمي بضحكة رنّانة كالأجراس الصغيرة، عندما تحركها النسمات الخفيفة: كانت تبدو مثل حورية حقيقية بإكليل الورود، الذي كانت تحمله على رأسها. كانت أياماً لا تنسى، كنا خلالها وحدنا دائماً، أنا وأمي. حتى أبي كان مستثنىً من هذا التلاحم، عندما كنت أملك أمي، كانت كلها لي.

في مساء يوم الأحد، كانت تضطر إلى أن تمشي ثلاثة كيلومترات على قدميها إلى المحطة لتعود إلى المدينة. كنا نحدد النقطة التي كنت أستطيع مرافقتها إليها: هنالك كنت أطلب منها أن تعود وترافقني. وهكذا لثلاث، أربع وخمس مرات، لغاية ما تتدخل عمتي، التي كانت مديرة الروضة؛ إذ كانت تمسكني من يدي وترغمني على ترك أمي، التي كانت تمضي في سبيلها من دون أن تنبس ببنت شفة، وعيناها مغرورقتان بالدموع.

رقّة شعور أمي لم تقلّ مع مرور السنين، وحتى إلى وقت كثير فيما بعد، عندما كنت قد تزوجت وأصبح لدي طفلة، علاقاتنا كانت مؤلفة من لقاءات وافتراقات مستمرة. كل رحلة لي إلى موسكو وكل إقامة لها في إيطاليا، كانتا تتصّفان بسعادة اللقاء الكبيرة وألم الوداع.

بيت طفولتي، بالمدفأة المتقدة والنوافذ المتجلدة تقريباً، بقي في ذاكرتي مكاناً للهدوء وللطمأنينة. وعندما كانت مصاعب الحياة تُحبط عزيمتي، كنت أعود بخيالي إلى ذلك المكان، أرقد فوق السجادة بجانب والدي، أصغي إلى جَلَبة ماكينة الحياكة القديمة، أشمّ رائحة الحطب الذي يشتعل، وبذلك كانت تنتابني الراحة.

عندما أنظر نحو السماء وأرى الشمس التي تغيب على يميني والقمر الشفاف المرئي جداً على يساري، يتراءى لي كأنني ألمح من بعيد وجه أبي البشوش والتاج المصنوع من الورود فوق رأس أمي. الآن هما سوية، متّحدان: هذا كان يحدث نادراً عندما كنت طفلة. معاق حرب وابنة خوري منفي هما الآن هناك، في سماء طفولتي، لكي لا يغيبا ثانيةً أبداً. ■



مودوو، عوزين، مبار

سعيدو موسى پـا & اليساندرو ميكليتي(*)

ت: يوسف وقاص

كان مودوو قد قام بجولة طويلة وسريعة عبر «النـاڤيليو»(1). كان مكسواً كالملفوف، غلالة داخلية، قميصاً وفنيلاً من الصوف، وسترة، ورغم ذلك كان يشعر بالبرد والزكام يزداد حدّة. كان لا يستطيع تذوق جمال «النـاڤيليو»، حيث في أيام الصيف، كان يراه تحت منظور ثنائي. بالأخص في أثناء الليل. كان يرى المراكب التي تعبره. كانت هنالك أضواء تنعكس على سطح الماء وكان يبدو كأن الماء نفسه يتحرك. الأشخاص ينتعشون بالماء وبالمرطبات المختلفة التي كانت تبدو كأنها تعيد بعث القوة والنشاط فيهم، وتعيد إليهم الحيوية في ذلك المحيط المليء بالأضواء،

(*) سعيدو موسى پـــا: ولد في داكار عام 1964 وهو مقيم في إيطاليا منذ عام 1988.
أليسّاندرو ميكِليتّي: ولد في ميلانو عام 1951، عمل مستشاراً لدار نشر، والآن يعمل موظفاً في مكتبة عامة.
التعاون بين الاثنين أخذ طريقه في بدايات التسعينيات؛ حيث نشرا سوية عملين أدبيين «وعد حمادي» و« ذاكرة أ». سعيدو موسى با يتابع نشاطه الأدبي عن طريق المبادرات التربوية والثقافات المختلطة وغيرها من النشاطات الأخرى.

بالدفء وبالألوان. كانت مياهاً سخية. ذاك هو «نافيليو» الذي ينبض بالحياة. ولكن كان هنالك «نافيليو» آخر بعد محطة الوقود، بعد إشارة المرور التي تشكل ركناً ميتاً. حتى الماء كان يبدو ميتاً. كانت تُشاهد وتُشمّ روائح التعفن ورائحة الضواحي. من حين إلى آخر، تشاهد دوريات الكارابينييري (رجال الدرك) أو الشرطة. كان «نافيليو» بلا روح.

بالنسبة إليه، الوصول إلى البيت كان يعني ارتياحاً عظيماً، لأنه كان سيهرب من البرد القارس الذي لا يريد أن يراه، غير أنه يحس به. كان مودوو حالماً كبيراً، حيث كان يتخيل أنه سيستطيع أن يتزوج من ابنة كلينتون. بهذه الطريقة كان يعتقد بأنه سيبني نفسه.

دخل إلى بيته، وأحس بدفء جعله يتنفس الصعداء. خلع ملابسه، أشعل التلفاز وجلس على حافة الأريكة - السرير. غير راض، ضغط على زر تشغيل راديو المسجلة، مُخفضاً الصوت إلى أقل ما يمكن. من المكبرات الصوتية كانت تتناهى نغمات «باتماآر أفريك» أغنية لـ بابا مال.

رنّ جرس الهاتف.

«نعم!».

«أنا بلال».

«مرحباً، كيف حالك!»، ردّ مودوو.

«عليك السلام!»

«السلام فقط، شكراً لله».

«اصغِ إليّ يا مودوو، عندي مشكلة. هنالك شاب وصل تواً من السنغال، ونحن أكثر من عشرة في الغرفة، هل تستطيع أن تساعدني بإيوائه في بيتك».

«أنا ملزم بأن لا أستضيف أحداً في البيت، صاحبة البيت تعارض ذلك، وعندما استأجرت الشقّة، طلبت مني أن أقرأ جيداً أحد بنود العقد الذي لا يخول سكن أناس آخرين ما عدا المدونين. على أي حال، يمكنني أن أتجاوز هذه المعضلة وأستضيفه

لبعض الوقت، لأن صاحبة البيت باتت على يقين من أننا أناس مستقيمون، وأننا لا نملك ما نتاصفه مع مروجي المخدرات».

بلال يسمع صوتاً من بعيد يشكو، ويقول: «منذ أن دخلت لا أستطيع النوم. مع من تتكلم؟».

«أتكلم مع بلال ..».

«بلّغه تحياتي، وعدّ نفسك محظوظاً، لأنك حتى الآن لم تفعل أكثر من إقلاق نومي».

مودوو أعاد سماعة الهاتف إلى مكانها بعد أن سلّم على بلال، بينما صوت مفتاح كان يدور في القفل. كان عوزين الذي بادرهم قائلاً:

مرحباً يا شباب، يا للتعب. تعمل كثيراً وتربح قليلاً. أريد أن أستريح.

لم نأت إلى إيطاليا لكي نستريح، لقد تمّ إرسالنا إلى هنا لكي نعمل، قال مودوو.

عوزين، وهو شاب طويل وقوي البنية، كأنموذج فني تقريباً، كان غارقاً في عالم التلفاز. بالنسبة إليه، الشاشة كانت الحقيقة الوحيدة الموجودة. كل ما كان يبثه هذا الجهاز، كان يعد حقيقة لا نقاش فيها.

«ما هذا الهراء الذي تقوله؟ - أجاب عوزين - الجسم في حاجة إلى الراحة، لكي يعيش، اليوم اشتغلت كثيراً، عشر ساعات بلا توقف. ثم ما ذاك الذي تسمعه في المصنع؟ لا يسمح لنا بأن نكون مبتهجين. ماركو، زميلي، دعاني اليوم لتناول القهوة معه وسألني: هل توجد قهوة في بلدكم؟ وسأل أيضاً: كم سعر كيلو الخبز عندكم؟ لم يكن يترك لي حتى الوقت لكي أجيب. كان لا يهمه أن يصغي إليَّ بقدر ما كان يهمه الحديث عن نفسه. ثم تابع يقصّ عليَّ بأنه في نهاية كل أسبوع يذهب في الأرجاء بسيارته الجديدة، سيارة تصعق. ويوم الأحد بعد الظهر يتجول بالدراجة النارية. حدّثني عن كل الأشياء الجميلة التي يقتنيها في بيته والتضحيات التي يبذلها في سبيل اقتنائها... ولكن أين مبار؟»

«إنه نائم»، أجاب مودوو.

لقد حان الوقت لإيقاظه، هذه ساعة نوبته.

مبار، الذي كان حتى ذلك الوقت مندساً تحت الأغطية، ويبدو وكأنه يغط في نوم عميق، فتح عينيه، وبعد أن تمطّى جيداً، نهض من الفراش.

(هل استيقظت)، «قال مودوو. Yeewu nga»

مبار اتجه نحو الحمام من دون أن ينبس بكلمة. غسل وجهه وفمه، ثم خرج، حيّا الجالسين ودلف إلى المطبخ ليحضر طعام العشاء. كان دائماً في عراك مع أصدقائه، لأنه كان يجد صعوبة في الموافقة على مسار حياتهم، سواء المزيفة أم الغارقة في الأحلام.

عوزين، مبار، ومودوو كانوا يعيشون منذ وقت في ميلانو في بيت يقع في الضاحية، بيت صغير، ولكن لم يكن بائساً؛ بالعكس كان حديثاً. كانوا يعيشون على الهامش من دون أن يعوا ذلك.

الحياة كانت تعني لهم السرير، المطبخ، الحمام، التلفزيون، وفي النهاية العمل. البيت الذي يقطنون فيه، كان عالمهم الوحيد. كانوا يتحدثون عمّا يرويه التلفاز عبر الهاتف ويشاهدون الأفلام التي كانت تصلهم من موطنهم الأصلي. كانوا يتشاجرون باستمرار، لأنهم لا يتفقون فيما بينهم. لم يصلوا أبداً إلى استعمال الأيدي.

عوزين استغل الأمر فوراً، بأنه لم يكن يوجد أحد نائماً ليرفع صوت التلفاز. كانت ساعة نشرة الأخبار. المذيعة تقرأ مقدمة النشرة: صاحب مقهى قضى نحبه قتلاً، وفقاً للهجته، يعتقد بأن القاتل أجنبي، ربما ألباني. دفعة أخرى من المتسللين تحطّ الرحال في جزيرة «لامبيدوسا»، نسبة انخفاض العاطلين عن العمل في الولايات المتحدة الأمريكية وصلت إلى معدل تاريخي، 4٪ حسب بيانات الأشهر الثلاثة الأخيرة. انخفاض مؤشر «ميبتل»، ناقص 3٪، رئيس بلدية ...، صعد المنصة في عرض للأزياء لتسويق صنف من الألبسة الداخلية.

«هل سمعت ما يفعله هؤلاء الألبانيون والمغربيون؟ إنهم يسيئون إلى سمعة الأجانب. يجب إيقافهم! يجب أن لا يطؤوا هذه الأرض»، قال عوزين.

« كلاّ يا عوزين، إنها لعبة ضدنا، ألا ترى كيف يرعبون الناس. من يملك الدليل بأن من قتل صاحب المقهى هو ألباني! يريدون إيهامهم»، أجاب مودو.

لقد نقله التلفاز وهو ينقل الأشياء كما هي «ردّ عوزين بحزم».

أنت تصدق التلفاز كثيراً، بينما الأخبار التي ينقلونها مفبركة عن قصد لخلق جو من الارتياب

«هل جننت!؟ أنت لا ترى ماذا يحدث في الأرجاء. انظر إلى ما يفعله الألبانيون. إنهم في كل مكان، يسرقون وينغصون حياة الآخرين. والمغربيون الذين يواصلون ترويج المخدرات. اذهب إلى أية حديقة، سوف لن ترى سوى أفارقة شماليين يروجون المخدرات. هذه هي الحقيقة! من يدفع الثمن؟ هم بل نحن الأجانب الشرفاء حيث نحاول أن نكسب خبزنا بشرف».

«ليس كل الأفارقة الشماليين هم من مروجي المخدرات. كل واحد منّا يملك الخير والشر في نفسه. لدى كل شعب أشخاص شرفاء وأشخاص ينتهكون حرمة القانون. ثم هل نحن واثقون من أن كل الأفارقة الشماليين الموجودين في الحدائق يروجون المخدرات؟! البعض منهم يمكن أن يفعل ذلك، ولكن هنالك الكثيرون منهم ممن يتواجدون هناك لمجرد الاستمتاع بالنضارة وبهدوء الأشجار ـ أضاف مودو ـ حبّة بطاطا فاسدة يمكن أن تفسد كيساً، كما أن حبة فستق فاسدة يمكن أن تفسد كيساً منه. أنت مغترب تملك بيتاً تأوي إليه بعد انتهائك من العمل، أنت محظوظ وسهل عليك أن تدّعي الاستقامة. ولكن هل تذكر عندما كنّا قد وصلنا تواً قبل ست سنوات؟ كنّا ننام في السيارة، وكنّا نختبئ، عندما كانت تحضر شرطة البلدية. أنت كنت تقول بأنهم شرّيرون لأنهم لا يدعوننا نعمل. والجرائد! كيف كانت تعاملنا. كانت تعاملنا بسوء. ثم كنّا نشكر من كان يساعدنا، من كان يمدنا بالمعلومات، من كان يساندنا. اليوم نحن تحولنا إلى أناس طيبين، لأننا نملك بيتا ولأننا نملك الإقامة. نحن موجودون لأننا نعمل».

«ولكن عندما كنّا ننام في السيارة، وعندما كنّا نجد صعوبة بالغة حتى في شراء حفنة من الأرز، لم نفكر قط في ترويج المخدرات»، ردّ عوزين .

«أكرّر لك بأن القلّة فقط تتاجر بالمخدرات. بالإضافة إلى ذلك، كيف يمكنك الحكم على الآخرين؟ ما الذي يجعلك تعتقد بأنه فيما إذا بقيت أياماً وأياماً من دون أن تأكل لن تقع بين ذراعي أولئك الذين يستغلون الأجانب لكي يغتنوا من المخدرات؟ - أصرّ مودوو - فكّر قليلاً، حتماً لا يوجد هنالك شخصاً يوافق مروجي المخدرات في أعمالهم، ولكن يجب أن نتحرّك لكي لا تحدث مثل هذه الأشياء. فصل الشتاء هذا قاسٍ للجميع. يجب أن نعبئ قوانا، أن نعي وأن ننظم أنفسنا».

رنّ جرس الانترفون بإصرار، عندئذ قال عوزين بحرارة:

«أنا واثق من أنه أحد أصدقائنا».

«يجب أن يكون بلال، كان قد اتصل منذ قليل»، أضاف مودوو.

نعم، من هناك؟

أنا بلال، «وصل صوته بحدة من سماعة الأنترفون».

«تفضل»، دعاه مودوو.

بعد برهة ظهر بلال على الباب الذي كان قد تمّ فتحه كإشارة على استقبال بهيج. كان برفقة ابن عمه، الذي كان قد وصل تواً من السنغال. هذا الأخير صافح الجميع.

أبلي كان شاباً في مقتبل العمر، متوسط القامة، ذو بنية متينة بما فيه الكفاية وملامح صارمة ورأس حليق تماماً. كان يشعر بالبرد ويداه متجلدتان. كان يشعر بالبرد ويتقبله كأنه فأل خير من البلد الذي قدم إليه. غير أنّ ألباي كان يبدو خجولاً جداً، ربما بسبب البرد، وخاصة بسبب الصدمة التي نالها لوجوده في محيط جديد. حتماً، تجاه الواقع الجديد، كان يبدو كأنه يواجه إحساساً من الرهبة والاحترام في الوقت نفسه.

من نافذة الشقة التي يسكنها مودوو وصديقاه، كان يمكن تأمل الجو الكئيب، بسبب انحسار الشمس وهالة الضباب والدخان.

عوزين، بعدما لاحظ ارتباك القادم الجديد، سأله بنبرة ساخرة:

الجو حار، أليس كذلك؟.

أجاب الشاب بتمتمة غير مفهومة وابتسامة بشوشة.

تابع عوزين:

«هل كنت تتصور برداً من هذا القبيل؟».

في البداية أجاب الشاب بمشقة بالنفي، ثم بدأ يتأقلم مع الجو، ويرضي فضول كل واحد منهم. كان قد حصل على تأشيرة الدخول في شهر كانون الثاني (ديسمبر) الماضي، وبدأ بعدها مغامرة السفر. في البداية كان قد بقي في باريس، المدينة التي كان قد حصل على تأشيرة الدخول من أجلها. وفيما بعد، كان قد استطاع الوصول بالقطار إلى مدينة ميلانو.

الرحلة كانت متعبة بما فيه الكفاية.

«ولكن هل انتهت الحرب في كاسامانس؟»، قاطعه مودوو، وتابع من دون أن ينتظر الجواب، «نحن الأفارقة بحق مخبولون. نتقاتل من أجل قطعة أرض غنية بالموارد، وبهذه الطريقة ندمر مواردنا من دون أن نعطيها حقها من الاهتمام. لا نعي بأننا أعداء قارتنا، لكي نرضي الأعداء المجهولين».

«هل لاحظتَ كم هنّ جميلات الفتيات هنا؟»، سأل عوزين أبلي، «إنهنّ يتجولن بسيقان عارية».

ولكن الشاب الذي انتابه الحياء، لم يجب تقريباً.

مبار، صاح وهو يلوح بالصحيفة:

«ستمطر غداً، غداً سيكون يوماً سيئاً».

«ولكن عندما تمطر الطقس يكون جميلاً. في بلدنا لا تمطر منذ وقت طويل. الماء رحمة من السماء. الأطفال في السنغال يخرجون إلى الشارع للّعب من دون أن يخشوا الابتلال بالطين؛ بالعكس، يحسون المطر كشيء ينعش الجسد ويطهره تقريباً. عندما يتوقف المطر، عندئذ تحين لحظة التعبير الإبداعي، وذلك ببناء البيوت الرملية. حقاً، إنها أجمل لحظة»، ردّ أبلي.

«هنا في إيطاليا الطقس يكون جيداً فقط عندما توجد الشمس. حينئذ كلهم يكونون سعداء، ويبدو كأن كل واحد يضبط لسانه ممسكاً عن التجديف – قال مودوو - ولكن كلنا نملك شيئاً نشتكي منه. من جهة نشتكي من وجود الشمس، ومن جهة أخرى من المطر. الشكوى أمر طبيعي عند البشر؛ بل أستطيع القول إنها تشكل جزءاً من حياة الإنسان».

في أثناء ذلك، كانت تتوالى على شاشة التلفاز مشاهد دعائية لتسويق المجموعة الغنائية الجديدة لمايكل جاكسون.

«رائع!»، قال بلال.

وكان قد انتهى تواً من هتافه، عندما بدأ التلفاز يبث نشرة إخبارية جديدة. ومرة أخرى، بينما كانت المذيعة تقرأ الأخبار، ظهرت صورة جزيرة «لامبيدوسا»، وأصبح مثيراً للاهتمام ما تعلنه، وما حدث من أنه وصلت دفعة أخرى من المهاجرين غير الشرعيين. وتبع ذلك أخبار الجرائم الجديدة التي وقعت في ميلانو، وقرار زيادة عدد قوات الأمن لضبط المرافق العامة، وسفر رئيس بلدية ميلانو إلى الولايات المتحدة الأمريكية لكي يدرس نظرية «عدم التساهل مطلقاً».

لا أنت وصلت في وقت عصيب جداً «قال مودوو.»

بدا هذا الأخير وكأنه أصيب بالفزع. ولكن صديقه تدخل ليشرح له بأن تعميم الخوف كان مقصوداً، ونتيجة إرادة البعض لكي يعكروا مزاج الناس. وكان من الرأي أن المسؤول عن هذا الإحساس أو عن هذا السلوك الخيالي، وغير الواقعي، هو التلفاز بعينه.

هنا تدخل عوزين قائلاً:

«دعك من هذه الترّهات، التلفاز وسيلة قوية ومضمونة للإنسان، لأنه يعلّم وينقل الأخبار. نحن عن طريقه نستطيع أن نصل إلى أية بقعة من العالم، ونستطيع عن طريقه أن نوسع من دائرة رؤيتنا، من أمتار قليلة إلى أميال كثيرة».

ولكن مودوو ردّ قائلاً: «أنت تذكر الألعاب التي كنّا نمارسها عندما كنّا أطفالاً. كنا نبني صالة سينمائية، وذلك بتعليق قطعة قماش بيضاء ليست سميكة كثيراً، وكنّا نضع في الخلف شموعاً مضاءة، ونحرك من خلفها أشكالاً كرتونية. الجمهور كان يشاهد الظلال ويبدأ بالضحك. لعبتنا كانت تنجح لتوفر الظل والضوء، ونحن الصغار كنا مسرورين من إنتاج هذه المشاهد التي كانت تعني لنا أيضاً أشياء حقيقية.

لعب الأطفال تعكس واقع اليوم وواقع الغد. هم معلمون كبار، ويحتاجون إلى من يصغي إليهم. والتلفاز أيضاً مثل صالتنا السينمائية تلك. في هذه الحالة أيضاً هنالك من يحتكر الواقع ويجعلك تعتقد بأنه حقيقي.

و ما هو أسوأ من ذلك، أن التلفاز لعبة خطرة، ولا يستطيع أن يميز نسبية الحقيقة. الحقيقة تكون حسب طريقة تلقيها».

أنت تلقي باللوم على التلفاز، «ردّ عوزين.»

«إنها وسيلة مسخّرة من الرجال ـ كررّ مودوو ـ يمكننا أن نطلب منهم أن يكونوا موضوعيين، وأن يتعمقوا في الأشياء، وأن يمنحونا الوقت لكي نستمع ونستوعب؟».

على الشاشة كانت تظهر مشاهد من كوسوفو، والإعلان عن التحذير النهائي للناتو ضد صربيا.

«فلتحيا!! — صرخ بلال – سترون يا شباب كيف ستلقّن أمريكا درساً للكل كما فعلت في العراق، وأنا سأجهز نفسي لكي أذهب إلى أمريكا وأقابل خطيبتي، هنالك؛ حيث لا تصل القنابل الذكية».

«التلفاز ليس سوى مصاص دماء، يمص دماء الناس، يمصّ الموضوعية والعقلانية ويبتذل كل شيء» - قال ثانية مودوو- اليوم يتكلمون عن الكوسوفو، ومن المحتمل أنهم سيتكلمون أقل عن المهاجرين غير الشرعيين وبقية الأحداث. غداً سيجدون حدثاً آخر ليكون موضع الإهتمام وسيغطي كل الأحداث الأخرى، فيما إذا كان الكوسوفو أو أية حرب أخرى. الشيء الممتع هو أن التلفاز لا يبقى له مسوغ من دون الأحداث.

(1) أقنية اصطناعية بعمق وعرض ملحوظين، مخصصة للملاحة، وتستخدم أيضاً لأعمال الري. ■



أبناء

كانديلاريا روميرو

ت: يوسف وقاص



كانديلاريا روميرو:

ولدت في الأرجنتين 1973 (سان ميغيل دي توكومان) من أبوين كاتبين. في عام 1976 اضطرت عائلتها إلى الهرب من الأرجنتين بسبب الديكتاتورية السائدة في البلاد، في عام 1979 حصلت على اللجوء السياسي في السويد. نشرت كانديلاريا أشعارها الأولى وهي في السابعة من عمرها، وأصبحت عضواً في المخبر الفني م.ت.ف. (مخبر التجارب الفنية)، حيث التحقت بدورة لتعليم الكتابة الأدبية، وبدأت في الوقت نفسه إعدادها المسرحي. في عام 1991 وأنهت دراساتها في ثانوية الفن الدرامي في ستوكهولم. تعمل وتعيش في مدينة «برغامو» الإيطالية منذ عام 1992، حيث تمارس نشاطات مسرحية وأدبية. تتعاون مع «منظمة العفو الدولية»، وتعرض في أرجاء إيطاليا مسرحية «أبناء» التي تعالج مشكلة اللاجئين السياسيين ومسرحية «لُعَب» حول العنف الذي تتعرض له النساء، مسرحيتين من تأليفها، إخراجها وتمثيلها. وتعمل كممثلة في

المسرح المحلي لمقاطعة «أبروتسو» الذي يديره المخرج كلاوديو دي سكانو – المسرح الدرامي (بوبولي). شاركت في تأسيس المجلة الأدبية «القبلي» التي تصدر على الويب. نشرت لحساب «تعاونية العالم الثالث» وتعاونية «أماندلا» وتعاونية «تجارة متوازنة ومتضامنة» في مدينة «برغامو» الكتابين التاليين المرفقين بالأقراص الليزرية:

رواية القصص والغناء في الهواء الطلق، و«أغانٍ وحكايات من كل أنحاء العالم للأطفال».

كان يا ما كان، كانت توجد طفلة قامت بأسفار كثيرة، كثيرة، كثيرة.

سافرتْ. سافرتْ بعيداً، لغاية ما نَسِيتْ، لغاية ما ابتعدتْ.

تَحَوَّلَتْ إلى لا شيء، تَحَوَّلَتْ إلى كل ما كانتْ قد شاهدته. تَحَوَّلَتْ إلى لا شيء من كل ذاك.

إلى أن اضطرتْ لأن تتوقف في يوم ما. توقفتْ، ثم جَلَسَتْ، وبدأتْ تروي. رَوَتْ وروَتْ.

رَوَتْ كل رحلاتها. رَوَتْ كل شيء ولا شيء..

وهكذا، بينما كانت تروي السفر، سافرت ثانية. سافرت.

كان يا ما كان..

المشهد الأول

كان يا ما كان، كان هنالك **رجل صغير**، صغير لدرجة أنه كان يريد أن يكبر بأي ثمن!

ولكنه كان لا يعرف كيف يفعل ذلك. كان يصلي في كل الليالي لنجمته الطيبة.

في المكان الذي كان يقطن فيه، كانت النجوم عملاقة، وكانت تُشاهد في كامل رونقها.

التضرع إليها كان أمراً طبيعياً جداً.

الرجل الصغير كان يعيش في إحدى المدارس، كان في مقتبل العمر ولا يزال يتابع دراسته. لحسن حظه، كان يقطن في مدرسته نفسها.

في صباح كل يوم، كان يستيقظ في حجرة بيضاء، يتناول الحليب الذي يؤمّنه بنفسه، ثم يطالع الصفحات الناصعة من كتبه، قبل أن يصطحب القطيع إلى المرعى. نعم! لأنكم لا تعرفون ذلك، **الرجل الصغير** كان راعياً أيضاً.

كان يقضي أيامه بين الكتب، بين الأغنام وقِدْرِ أمه، كونسبسيون.

أُمّه، ذات البشرة الداكنة والأنف الأفطس العريض، كانت غارقة في الصمت.

كانت تملك عيوناً حالمة، وتلك النظرة التي تتصف بها نساء الجنوب فقط، عندما يتذكّرن، وبينما هي تحلم، كانت تُحرّك في القِدْرِ الطعام للأطفال.

كانت تعمل بصلابة كل يوم: تُجهّز طعام المدرسة، تُحضّر الحلويات وتُسخّن الكاراميلاّ التي تُغطي التشوبا ـ تشوبا بالتفاح المُعقّد بالسكّر!

الرجل الصغير كان لا يلعب مع أقرانه في أثناء ساعات الترويح عن النفس، كلاّ! كان يجب عليه أن يساعد كونسبسيون في بيع الحلوى، مقابل قروش قليلة، طبعاً، لأنه في ذلك البلد، لا أحد كان يملك نقوداً تزيد عن حاجته.

الرجل الصغير كان قد ترعرع وهو يعارك الثيران، ويبحث عن الخراف التائهة في ظلمات الجبال، بين أساطير الخوف،خوف الفلاحين، الخوف الخيالي لتلك الأصقاع النائية.

في أحد الأيام، وصل خبر أنّ سيدة جميلة تدعى إيفيتا كانت تهدي الجميع كل ما يحتاجون إليه: ألعاباً للصغار وعملاً وضمانات أخرى للكبار.

في ذلك الوقت المُميّز من حياة **الرجل الصغير**، حدثت معجزات كثيرة!

كان قد اكتشف الحب.

إيفيتا كانت سيدة جميلة! ترتدي ثياباً أنيقة، لدرجة أنها كانت تستحق أسماء: تدعى «شانيل»، وتأتي من أماكن بعيدة، وفي الصور التي كانت تنشرها المجلات، كانت تبدو كملاك، شقراء، بشوشة وبرّاقة مثل نجوم **الرجل الصغير** بالضبط. كانت تَعِدُ بأشياء جميلة، وهكذا، في عيد الميلاد، وصلت إلى **الرجل الصغير** لُعبَةٌ كان يحلم بها: شاحنة جميلة من الخشب! كانت أجمل شاحنة رأتها عيناه، وبدأ يمضي أيامه، بالإضافة إلى واجباته التي تعرفونها، في نقل الأحجار من مكان إلى آخر.

كانت حقباً جميلة! حتى إنّ خياطة القرية كانت قد تلقت ماكينتي خياطة، عن طريق الخطأ، لأن الأولى تلقتها في عيد الميلاد والثانية بعد فترة وجيزة، وهكذا عندما كانوا يسألونها عن مسار عملها، كانت تجيب بابتسامة تُظهر فمها الخالي من الأسنان وبحركات من رجليها، بلا شك كانت تريد أن تقول إنها تعمل بإيقاع مضاعف!

كان قد أصبح عيداً للجميع، كل طفل كان يستلم في المدرسة زوجاً من الأحذية لكل فصل، وسلّة تحتوي على فطيرة العيد وزجاجة الفوّار.

ولكن بين فترة وأخرى، رغم كل هذا، كان الحزن يغمر عيني **الرجل الصغير**، مثل عيون نساء الجنوب الحالمات، وداخل قلبه المجروح كشور صغير، كانت قد بدأت تنمو أشعار وأغنيات أشعار.

غالباً ما كان يقضي الأمسيات في المقهى، ذاك الذي يقع مقابل الساحة، ويقرأ بصوت عال للمسنّين الصحيفة الوحيدة التي كانت تصل إلى القرية، أو رسائل الحب للفتيات اللوّاتي، رغم أعمارهنّ، كنّ لا يعرفن القراءة، أو الوصفات التي كانت الأمهات تقتطعهنّ من المجلات. ولكن عندما كان النبيذ يُلهب عروق الرفاق التي يسري فيها الحنين، كان **الرجل الصغير** يصعد فوق الطاولات، يلقي قصائد شعرية يحفظها عن ظهر قلب، ويردّد أغاني ثملة من الغرابّا.

بينما كونسبسيون تقضي لياليها بين القِدْرِ والذكريات.

كانت تتذكّر ذلك الرجل الذي هجرها قبل سنوات، وبين فترة وأخرى، أو بالأحرى غالباً، كانت تنسى العالم.

كان كل شيء يتحول إلى جزء من التأمل القلق والبعيد لكونسبسيون.

كانت تنسى الأولاد. تعبر الشارع وتتركهم في الطرف المقابل. وهناك كانوا يبقون ساعات وساعات بانتظارها! كانت تنسى حتى القِدْرَ وإطعام **الرجل الصغير** وشقيقاته. وهكذا، في أثناء الانتظار، كانوا يجلسون في باحة المدرسة، ويرسمون بأغصان الأشجار المهشمة ظلال أطباقهم المفضّلة على الرمل، وهم يحلمون بنكهاتها، يخلدون إلى النوم وهم يتخيلونها.

ذات يوم، كونسبسيون نسيت حتى نفسها، وبقيت في غرفة بيضاء، وحيدة، وحتى الأمطار الربيعية وأنواء الصيف لم يتمكنا من إقناعها بالعودة إلى هذه الأرض!

كانت قد بقيت هناك، في زاوية غابة خيالية، غارقة في تغريد الطيور الاستوائية، في ذلك المكان الأخضر الذي كان أرضها في زمن ما، وبقيت هناك إلى الأبد.

مضت سنوات كثيرة، و**الرجل الصغير** كان قد تحوّل إلى شاب يافع، ولكن لم ينس تلك الرغبة القوية في أن يكبر، وهكذا ذهب إلى المدينة ليعمل.

لم تكن أعواماً سهلة، لأنه كان لا يجد فوق الطرق المعبّدة عبق الأرض الندية، اللهاث الشبق للثيران، صياح الرفاق؛ ولكن أينما يذهب، وأي شخص يقابل، كان يبحث ويبحث في عيونهم عن صور ضائعة لباحة، لمدرسة، كانت قد هُجِرَتْ..

هو.. كان يريد أن يكبر بأي ثمن، ولكنه كان مشدوداً من الحنين، وهكذا، في أحد الأيام، بدأ يكتب أشعاراً.

كان يذهب إلى الحدائق؛ حيث كان يعرف بأنه سيجد الأزهار والألوان التي تلزم للتشبيه البليغ، وهنالك تعرف إلى رجال (ملائكة) الذين كانوا يحرسون كل اخضرار العالم من دون أن يكشفوا عن أنفسهم! تعرّف إلى لغتهم، أغانيهم، نَفَسِهِمْ، حفيف أجنحتهم؛ عرف صلواتهم، من سرّ الشعر.

تعرف إلى حب جديد!

هي.. كانت فتاة بيضاء، مُعطّرة ومُثقفة. كانت تؤمن بالمسيح وتدرس الآداب، ولكن، فوق كل شيء، كانت هي أيضاً تحلم وتكتب أشعاراً.

كان حباً، حباً ممنوعاً، حباً قاسياً، حباً مهووساً! بعد فترة قصيرة، رزقا بطفلتين! كانت أعواماً سعيدة. **الرجل الصغير** كان يعمل في النهار، ويكتب في الليل. غالباً ما كان يترك زوجته وحدها ليخرج مع الأصدقاء. هم بحق كانوا يملكون الشعر في نظراتهم، ومن أجل الشعر كانوا يفعلون كل شيء، كانوا ينسون أن يأكلوا، أن يعودوا إلى البيت.... كانوا ينسون أنهم يملكون زوجة، أنهم متزوجون. **الرجل الصغير** كان يهمس كلمات عذبة في آذان نساء ذوات عيون حالمة، ولا شيء كان يمكن أن

يشعره بأنه بعيد جداً عن هذا العالم، وقريب جداً من النجوم، نجوم **الرجل الصغير** البّراقة.

وابتدأت حِقَبٌ غريبة من الزمن. أصدقاء اختفوا، الكثير من الأصدقاء. كانت هنالك قنابل. وقنابل وقنابل يدوية. حدثت مظاهرات احتجاج، اقتراحات، وعود. وعود كبيرة أطلقها رجال أقوياء؛ حيث من الأعلى كانوا يرفعون الإصبع، الهراوات، الأسلحة ووسائل أخرى لِكَمّ الأفواه.

عند هذا الحد، الرجل الصغير أصبح معروفاً عن طريق شعره، وأصبح يُشكّل خطورة في المدينة، لأنه كان يساعد أناساً من أمثاله، الصغار الذين كانوا يحلمون بتغيير العالم مثله؛ ليس بالقنابل. كان يخط بآلته الكاتبة الصغيرة نصوص المظاهرات، الخُطب والمناشير. مع مرور الوقت، **الرجل الصغير** تعرّف إلى اللائحات السوداء، على القضبان المغلقة، غرف مظلمة وأقبية. أيد فوق أجساد معصوبة، أصابع مُتمرسة؛ حيث كانت تفرض الصمت بسترات القوّة، ألعاب إحمائية، شحنات كهربائية.

الرجل الصغير تعلم في ظلام الزنزانات أن يتعرف إلى الأصوات والصلوات، تعابير مُبتدعة، تعابير خيالية، أغنيات الأمهات، دندنتهم لأبناء لم يُعثر عليهم أبداً.

تعلّمَ أن يتعرف إلى أصوات الأحذية الثقيلة، أصوات الأقدام الحافية، خطوات الأقدام الصغيرة، وخطوة الجسد بكامله، مجروراً، كما لو أن اللحم قطعة واحدة، قطعة واحدة باتجاه البئر. باتجاه حفرة عميقة.

وهو أيضاً، **الرجل الصغير**، كان قد ضُرِبَ، عُولِجَ. هُشِّمَ.

فقط ذكرى غطاء دافئ، وهو مستند على الجدران الباردة، كان يمكن أن تنتشله من هناك، كقصيدة شعرية، أن تنتشله من هناك للحظة!

كان لا يعرف أين يتواجد، ولكن من النافذة الصغيرة، كان يستطيع أن يرى، في الأيام المحظوظة، ظلال الناس. كان يرى أحذيتهم، أحذية جميلة، أحذية مكدودة، أحذية سريعة، أحذية من آخر طراز، أحذية ملونة ولامعة، ولكنها لم تكن أبداً براقة كالنجوم، نجوم الرجل الصغير التي أصبحت بعيدة جداً!

في أحد الأيام أتى الأصدقاء. كانوا لم ينسوه! ربما الأحذية في الخارج كانت قد تكلمت! معجزات كان يمكن أن تقع ثانية! معجزات كانت قد وقعت في ذلك الوقت! تمّ إطلاق سراح **الرجل الصغير**، تمّ إنقاذه! ولكن الأحذية لم تُشاهِدْ مطلقاً ما شاهده **الرجل الصغير** هناك، في الداخل، وبدوره لم يتمكن من روايته لأحد. فضّل أن يكتب قصائد شعرية، أن يرسم عصافير النار، أن يغسل حلقه الجاف بقبلات غريبة وأن يحوّل الدموع بيده المبللة بالعرق إلى نبيذ، نبيذ لكي ينسى، نبيذ لكي يستطيع أن يحب ثانية!

كثيرون ماتوا. اختفوا. فرّوا. وبعضهم كان قد بقي.

رجلنا الصغير، الثور القروي، اضطر أن يتخلى عن مطر الصيف، صراخ الرفاق، وأن يرحل بعيداً، بعيداً. ترك الورود في الحدائق، الرسوم على الرمل، ولكنه لم يترك أبداً نجومه وحيدة.

وهي؟ هي اضطرت أن تختار فيما إذا كان يجب أن تحبه، أن تتبعه. وأطفاله؟ اضطروا أن يختاروا، واختاروا. من أجل الخوف، من أجل الرعب، من أجل الحب.

كان بلداً تعمّه الخضرة.

الرجل الصغير كان قد تحول مع الوقت إلى ملتّح، كان يعرق وتفوح منه رائحة واخزة. كان يرتدي قمصاناً بيضاء وغالباً ما كان يذهب ليختبئ في أزقّة منسية، في بيوت مجهولة. أحياناً، كان يشرب ليهدئ الدموع المالحة التي كانت تسيل من عينيه، وتحجب عنه رؤية النجوم في السماء.

وأتت أيام العزلة التي قضاها في بيوت الآخرين. أيامٌ بحالها مضت سعياً لكي يفهم فحسب، لكي يتعلم لغات أخرى، أساليب أخرى. ليال بيضاء حيث كانت حيوانات غريبة تقتحم أحواض الحمامات، وحتى تحت الشّمس الحارقة، كان لا يفكر سوى بالأشياء التي تخلى عنها، الأرض، القِدْرْ، الأشعار.

الرجل الصغير كان لا يفقه فيما إذا كان ذاك نُمُواً أو موتاً، ولكن ذلك كان لا يُغيّر من الأمور شيئاً، كان يجب أن يعيش.

وهي؟ هي كانت تتبعه، كانت تملك الأطفال الذين يسألون عن أشياء، كان عليها أن تجيب عنها، ثم كانت تؤمن بالمسيح!

كانت مُؤدبّة، وحتى في هذه الظروف، كانت لا تزال مُعطّرة.

كانت تقول بأن الحياة الآن هي هذه. كانت تتناول عقاقير لتنام، عقاقير لتهدئة الدموع، الأشياء التي فقدتها والجراح، بصمات غضب؛ حيث كان **الرجل الصغير** يتركها على جلدها. أصابع رجل كانت تداعبها في الماضي، بينما الآن لا تعرف أن تلامسها سوى بهذه الطريقة المؤلمة: حازمة، ثقيلة. الآن، تلك الأيدي كانت تُؤلم أيضاً.

حدثت تنقلات أخرى، أسفارٌ طويلة، قارات. مياه متجلدة، حقائب فُرّغت، تفتيش، تذاكر، نقاط حدود تمّ عبورها.

أصدقاء، أصدقاء كثيرون، أصدقاء منسيون، أصدقاء عادوا إلى الحياة وآخرون تمّ العثور عليهم. أصدقاء ضخام، ضخام مثل البيوت، بيوت مضيافة ومُشرّعة الأبواب. بيوت جديدة، أسفار جديدة حيث يكبر، وبلد جديد!

كان بلداً كلّه أبيض.

حتى **الأيدي**، الحركات، النظرة، الكلمات: الكل كان أبيض. ولكن الشيء الأكثر بياضاً كانت ملاءات السرير، المكان الذي يقضي فيه **الرجل الصغير** جزءاً كبيراً من أيامه. كان يكتب، ينام، وأحياناً يطرق رأسه بالجدران، كان يتأوه، يشرب (وأنتم تعرفتم سابقاً إلى السبب)، وبعد ذلك كان ينمو، جسم الرجل الصغير كان ينمو! ... كان قد تحول إلى رجل ضخم وبدين وذي عيون داكنة، عيون كئيبة وحزينة جداً.

وهي. ماذا يمكن أن يُقال عنها؟ كانت أمّاً، راهبة، ساحرة. كانت كل شيء. كانت الشعر والطعام، الجسد والفكرة، الخبز والحلوى، العمل والنقود، الاستراتيجية والممرضة، التعبير، الافتراق. كانت امرأة؛ امرأة في وسط الحرب.

الرجل الصغير وعائلته كانوا قد تجاوزوا امتحانات كثيرة. الرجال الأقوياء كانوا قد أصبحوا بعيدين، وكانوا قد وجدوا ملجأ في البلد الأبيض، وهنالك عاشوا، **الرجل الصغير**، هي وابنتاها. ابنتاها كبرتا في البلد الأبيض، لعبتا بالثلج، وهنّ أيضاً نظمتا

الشعر، ارتادتا المدارس، امتلكتا أصدقاء وامتلكتا قصص حب، ناصعة كالثلج، امتلكتا أحلاماً أقل بياضاً من الأحلام التي يمتلكها الأطفال الآخرون.

أصبحتا كبيرتين، سافرتا، أحبتا رجالاً من بلدان بعيدة، أنجبتا أولاداً، وأحياناً مجرد أشعار صغيرة غير كاملة. لم تتحولا أبداً إلى بيض، كانتا قد بدأتا يشكلان جزءاً من أسفار أخرى، من ألوان أخرى. لم تحققا أبداً أشياء عظيمة، ولكن في نظراتهما كانتا قد ورثتا البريق، بريق النجوم، نجوم **الرجل الصغير** البعيدة.

في أحد الأيام، حدث شيء ما جعلهم يقفون مكتوفي اليدين. **الرجل الصغير** كان ينمو وينمو، ولكن كان لا يتمكن من مشاهدة أين ينمو من الخارج! شيء ما كان ينمو في داخله، وينفخ الرئتين. كان ذلك يمنع **الرجل الصغير** من أن يتنفس، من أن يحب بعنف، **كما** كان قد أحب؛ أن يغامر، كما كان قد غامر؛ أن يعيش الشغف **الأكثر عمقاً، كما** كان قد فعل.

الرجل الصغير الذي كان قد شابَ شعره، كان يتعذب كثيراً، لأن الألم كان كبيراً، وكان يمنعه من الكتابة، من الكلام، من المشي. كان يمنعه من أن يكون صغيراً.

فجأة رأى **الرجل الصغير** أيامه المعدودة، رأى نجومه المعدودة في السماء، الأزهار، تلك التي تركها في حدائق الجنوب، وهي أيضاً كانت معدودة. شاهد الأسفار المعدودة، الأمطار والدموع المعدودة كالسنين المتبقية من عمره، ككتبه، كأشعاره.

في الوقت نفسه... في الوقت نفسه هي كانت تتبعه، مرهفة ومنهكة قليلاً، إلى أن قرر **الرجل الصغير** في يوم ما أن يسافر، أن يرحل، أن يعود إلى وطنه لئلا يموت وحيداً في ذلك البلد الأبيض؛ حيث كان في كل الأحوال لا يفقه شيئاً، ومن أجل أن يتابع أن يحب!

هي وعدت بأن تتبعه، مرة أخرى، لآخر مرة.

كانت تفهم بأن الكلاب فقط يموتون بعيداً عن أرضهم.

حقائب أخرى، عُلب وصناديق أخرى وبيت بحاله داخل العُلب، في الباخرة، بين المياه المتجلدة، باتجاه أراض مجهولة.

تذاكر أخرى، ثياب أخرى وهدر عرق آخر.

بيوت أخرى، أصدقاء آخرون، لقاءات واجتماعات أخرى.

كانت ساعات حاسمة، ركض، مستشفيات، أقسام وأدوية.

كانت أسفاراً، صوراً. كانوا وحوشاً وشعوذة!

في النهاية وصل **الرجل الصغير** إلى موطنه، هو، هي والبنات.

الجميع أتوا ليزوروا **الرجل الصغير**. كلهم تبعوه، لغاية ما يمكن، لغاية ما تنتهي النجوم. وهنالك، في زاوية غرفة ذات لون سماوي، أنهى **الرجل الصغير** وزوجته رحلتهما الطويلة بقبلة.

وتعرف إلى حب جديد.

الخلاصة

إضافة أخيرة حول القصص:

سألوا مرة عجوزاً مشلولاً أن يروي قصة. العجوز روى قصة قديس، قديس كان عادة ما يرقص ويلعب في أثناء الصلاة. العجوز، بينما كان يروي الحكاية، انجرّ وراءها لغاية ما بدأ يرقص ويلعب هو أيضاً، وهكذا شفي.. إلى الأبد. ■

قصيدة «رولا Rolla»

الفريد دي موسيه

تقديم وترجمة:
د. خليل الموسى



ملاحظة: نشرت في «الآداب العالمية ـ العدد 140»:

ترجمة للمقطعين الأول والثاني من هذه القصيدة الطويلة مع مقدمة حوّل مكانتها في الشعر الفرنسي، وفتوحاتها في الشعر العربي الحديث، وهي من خمسة مقاطع، وهذه ترجمة المقطع الثالث منها، وهو يستأثر بالنصيب الأعظم من التأثير نتيجة للأفكار الرومانسية الجديدة التي يطرحها بجرأة نادرة:

ـ 3 ـ

أعلى الثلج أو على تمثالٍ لامعٍ
يتماوج إشعاع المصباح الذهبي لازوردياً في الظلمة المتدلية
من هذه الستارة المتهدلة؟!
لا.. الثلج أكثر شحوباً، والرخام أقل بياضاً..
هي طفلةٌ تنام ومن شفتيها الهامستين

تترددُ أنفاسُ اللين والتأوه اللطيف
تأوه أكثر خفةً من هذه الطحالب الخضر
حين يتردد المساء والنسيم العليل على البحار
وأكثر من الإحساس الذي يؤثر في خفقان أجنحته المعطرة
تحت وقع القبل الحارة من أزاهيرها العاشقة
يشرب من ذراعيه العاريتين لآلئ القصب
إنها طفلةٌ تنام تحت هذه الستائر السميكة
طفلة ذات خمسة عشر ربيعاً، وهي بعمر الزهور.
أبداً لم تكن قد شكلت لديها هذا الكون اللطيف
هذا الملاك الصغير الذي يحافظ على روحه
وهو يشك إذا كان أخاها أو إذا كان حبيبها
شعرها الطويل المسترسل الذي يغطيها تماماً
الصليب في عقدها ينام في يدها
وكأنه يؤدي صلاتها
وكأنها تدرك ما عليها أن تفعله غداً..
انظر وهي تنام أي جبينٍ مفعمٍ بالنبل والطهارة!
كحليبٍ صافٍ على موجةٍ شفافةٍ
وكأنّ السماء سكبت على وجهها الملاحة والحياء،
تنام عاريةً ويدها على قلبها
فيا لروعة هذا البهاء الذي أضفى عليه الليل
وشاحه الداكن ظلالاً حولها،
وكأن روح المساء المظلمة
أحست ـ بالرغم منها ـ بهذا الجسد يختلج بمعطفه الأسود!
كان تأوهاتك الرقيقة أيتها البتول،
صدى لخطوات كاهنٍ خاشعٍ في معبده
تبعث الرهبة في النفوس
انظروا إلى هذه الفرقة وأزهار الليمون الندية،
إلى هذه الكتب وهذا النول وهذا الغصن المقدس

الذي يتدلى حزيناً فوق صليب قديم
فلن تجدوا نولاً لزهرة الربيع
بهذه الكآبة وطهارة النعيم
أليس رقاد الطفولة نقيًّا يا ترى؟
ألم تمنحها السماء هذا الجمال درعاً للمقاومة..!؟
لاشكَّ أن حب البتول تقوى
كأنه حب سماوي وتقربٌ منه..
أفما يشعر من يقترب من هذه الطفلة الراقدة
بأن فوق سريرها ملاكاً يرتعش وهو ساهر عليها؟

● ● ●

أليست أمك أيتها الفتاة الشاحبة!
هذه المرأة الجالسة قرب سريرك،
وهي تقلب ناظريها بين ساعة الحائط والمدفأة التي تتوهج
وتنتفض قلقةً من حين إلى حين!؟
ماذا تنتظر في هذا الوقت المتأخر؟
ولماذا إذا كانت أمك تنهض لتعاين بابك منذ بضع لحظات
وتعاين شرفتك، فمن تنتظر غير أبيك!؟
وأبوك ـ يا ماري ـ مات منذ زمن بعيد.
لمن إذن هذه الكؤوس وهذه المائدة العامرة بالطعام
ما أنظف يديها، وهي تؤدي الخدمة!؟
ولمن أشعلت هذه المصابيح ومن القادم يا ترى!؟
ليأتِ من يشاء، فأنت تنامين، ولست عشيقته
وأحلام لياليك أنصع من ضياء النهار
فمن الذي يتجرأ أن يتكلم بالحب أمامك!؟
ولمن إذن هذا المعطف الذي تمسح عنه هذه المرأة
ما علق به من أمطار ووحول
هو معطفك يا ماريا، هو معطف الطفولة
شعرك المبلل، يداكِ ووجهك

أصبحت قرمزية من آثار العاصفة
فأين كنتِ ذاهبة تحت العاصفة في هذا الليل؟
إنّ هذه المرأة ليست أمك حقاً.

● ● ●

صمتاً! ثمّة من يتكلم. نساء مجهولات
وراء الباب، وأخريات نصف عاريات،
شعورهن منفوشة، وهنّ ينزلقن وراء الجدران،
قد اجتزن منهكات ممراتٍ مظلمة
ثمة مصباح تتضاءل أنواره في الغرفة المجاورة
على كؤوس تساقطت فوق السماط المخضب بالاحمرار
وعلى نفايا ما صنعت به الفحشاء
رد الباب ثانية، وتعالت من ورائه قهقهات بشعة
هو شبح، أليس ذلك حقيقة، يا ماري!؟
إنه حلم أحمق يتخبط في العيون.
هدؤوا جميعاً وناموا جميعاً. وهذه المرأة أمك
يعبق حولك عطر الأزاهير وزيت معطر خفيف
يبلل شعرك، واحمرارك الخجول
الآتي من دم قلبك يلون جبهتك الجميلة
صمتاً! ثمة من يقرع الباب، على البلاطات الداكنة
وقع أقدام تقلق سكون الليل،
ولمع نورٍ راعش يتقدم شبحين
أهذا أنت يا رولا الناحل؟ وماذا أتيت تفعل هاهنا؟

● ● ●

وأنت يا فاوست* ألم تكن مستعداً لمغادرة الأرض
في تلك الليلة الكريبة حين تقدم إليك الملاك المطرود

(*) شخصية أسطورية استخدمها غوته في إحدى قصائده الدرامية الطويلة، وهي تمثّل الإنسان الذي يبيع روحه للشيطان.

من الجنان ملفعاً بمعطفه الناري كخيال بعيد،
فحملك بقدميه المتدليتين إلى أبعد الآفاق..!؟
أفما كنت قد أطلقت لعنتك الأخيرة
في حين كنت تختلج لسماع الأناشيد المقدسة
وضربت بشتيمتك الأخيرة
وبجبهتك الستينية المجعدة عرض حيطانك المهدمة!؟
نعم كان السم يرتعش على شفتيك الداكنة
وكان الموت يرافقك في كبائرك من دون اسم
وهو متنزل إلى جوانبك حتى الأعماق
ووصلت إلى ما لا نهاية في انتحارك البطيء،
فتفجر قلبك وقد خلفه الزمان مهمشاً
كما يتفجر الصخر من لوافح الحر في أيام الصقيع
ولقد دنت ساعتك أيها الشيخ الزنديق
ذو اللحية الرمادية، وهزت الحياة جذورك لتجتثها،
فإذا ملاك الموت يقف حائراً بك
واندفاعك الذي باعك للهلاك،
حين قطرت من ذراعك النحيل قطرةً من دمك.
آهٍ! على أي محيط وعلى أي مغارة مظلمة،
على أي غابة من المرارات وشجر الزيتون الندي،
على أي ثلج بكر على قمة الصقيع،
يتنفس في الفجر نسيماً صافياً أيضاً،
ريحاً ممتزجة أيضاً بدموع الربيع،
وأتى هذا الذي مر على رأسك الأشيب،
حين منحتك السماء أن تمتلك الحياة،
دثاراً بتولياً لطفل في الخامسة عشرة!؟
خمسة عشر عاماً! آهٍ يا روميو! إنه عمر جولييت!
العمر الذي كانت فيه قبلاتكما حيث نسيم الصباح
تمتزجان على غناء القبرة،

قبلاتكما الطويلة وتوديعاتكما التي بلا نهاية!
خمسة عشر ربيعاً! هي عمر شجرة الحياة الأبدية
في الواحة المخضلة المعطرة،
تبلل فواكهها المذهبة بالمرارة ورحيق الآلهة،
لكي يخصب الهواء مثل نخلة آسيوية
فما عليه إلاّ أن يرمي في الريح شاله المعطر،
خمسة عشر ربيعاً! هو عمر حواء في يوم ولادتها،
وقد خرجت من بين يدي الله بيضاء بطهارتها،
ثرية بجمالها لأبيها الأبدي،
صاحب الجحافل الذهبية وصناعة العمر الخالد
آه! يا وردة الفردوس، لماذا ذبلت،
يا حواء الجميلة بشعرك الأشقر بلا اهتمام!؟
فالخيانة قادتك إلى الحرمان، وكانا من نصيبك،
وكان سيدك خالداً فأوردته موارد الموت، وما تناقص حبك له،
وإذا أعيدت إليك الجنة فستخسرينها أيضاً،
لأنك تعلمين جيداً أنك أنت من يعبد الرجل،
وأنك تريدينه طريداً منفياً
لتكوني له من جديد عزاءه في شقائه وموته!

● ● ●

ألقى رولا نظرة كئيبة على
ماريا الجميلة الممدة على سريرها الكبير،
شيء ما غير محدد من الذعر والشيطانية
فعل فعله حتى العظام فارتعش ارتعاشاً بالرغم منه،
سيدفع لقاء تمتعه ليلةً واحدةً مبلغاً كبيراً،
وقد اضطر إلى أن ينفق آخر دنانيره في سبيلها،
كان أصدقاؤه عارفين بما أقدم عليه،
وقد صرح لهم قبل مغادرتهم
بأن أحداً لن يراه حياً..

لقد مرت ثلاث سنوات، وهي أجمل مراحل شبابه،
ثلاث سنوات ممتلئة بالملذات والعربدة والسكر،
مرت كحلم خفيف وتلاشت
كأغنية لعصفور عابر في الفضاء،
هذه الليلة الحزينة - ليلة الموت - آخر لياليه
هذه ليلة الاحتضار، إذ تنطبق شفتاه على توسلاته،
حين تكون شفته صامتة، وكأنه محكوم عليه
قد حل ليمضي ليلته عند فتاة ساقطة،
هو المسيحي العظيم، وابن العظيم، وهذه المرأة،
سيكون بائساً، كقشة عشب أو طفل
يترامى على نعشه المفتوح لانتظاره
يا للسديم الأبدي! يا لتعمير الطفولة!
أفما كان من الأفضل لهذا الجسم المرتمي على هذا السرير بلا مقاومة
أن يتناوله منجل الحصاد فيبتره بتراً!
وأن تمد يد إلى هذا العنق الثلجي فتفكك عظامه؟
أفما كان من الأفضل لهذا الوجه أن يطلى بالجير
ويتقنع بقناعٍ كلسيّ مع قفاز حديدي
من أن تجيء الفحشاء فتحوله إلى غدير
تنعكس على سطحه الأزاهير والنجم العابر
وفي قعره تنسخ سموم الجحيم!؟

● ● ●

يا له من جمال! وأي كنز هذا يا أيتها الطبيعة!
وأي قبلة أولى لحبٍّ يتهيّأ!
وأي ثمارٍ عذبة تتهيأ للانعقاد حين ستصبح الزهرة ثمرة!
وهذا الجمال السماوي والألق الصافي
تراوده لوافح الفحشاء!!

● ● ●

أيها الفقر! أيها الفقر! إنما أنت البغي

إنما أنت من دفع هذه الطفلة إلى هذا السرير
وكأن بلاد اليونان كانت قد ألقت بها على مذبح «ديانا»
انظر، لقد أقامت الصلاة هذا المساء قبل نومها
من إذن قد سألت سواك في هذه الحياة يا إلهي العظيم
ومن سواكَ ينبغي أن تسجد له وتتوسل وتقيم الصلاة إليه
إنه أنت هامسةً في هبوب الريح
وسط نحيب من سهادٍ مؤلم
وقد جاءت ذات مساء جميل هامسةً لأمها،
«ابنتك طيبةٌ وطاهرة، وكل هذا يباع»
أمن أجل الذهاب إلى هذا المحفل أنتَ الذي غسلتَ هذه الطفلة،
كما يغسل الموتى لوضعهم في الضريح،
إنه أنت أيها الفقر حين وصلتْ في هذه الليلة
تتراكض تحت لمعان البروق، ملتفة تحت معطفها!؟
واحسرتاه! من يستطيع أن يعرف أي مصير لها كان
لوجُدْتَ عليها بالرغيف، أيمكن أن كانت هكذا؟
ما كان هذا الجبين الناصع لفتاة لا حياء فيها،
أبداً لم تكن قد بدت بهذا التلوث تحت هذا الفجر الندي
مسكينةٌ أيتها الفتاة وقد فقدت إحساساتها
أيضاً، وهي ذات خمسة عشر ربيعاً
واحسرتاه! إنه البؤس الذي جعلها ملوثة،
وليس حب المال الذي فعل ذلك
تحت ستائر الخزي في هذا المأوى القبيح،
وهي تقدم لأمها من على سرير العار
ما جنته من عذابها..

● ● ●

أنتن - يا نساء هذا العالم - لا ترثين لها
أنتن اللواتي تعشن بمرحٍ في هولٍ عميق
من هذه التي ليست غنيةً وبشوشةً مثلكن!

أنتنّ لا ترثين لها يا ربات الأُسَر
يا من تقفلن مزاليج الأبواب على بناتكن،
وتخفين عشيقاً تحت سرير الزوج!
عشاقكن مطليون، نشيطون ومؤثرون
أنتن تكلمنهم على أي حال ولستن من الطبقة الشعبية
لم تشهدن قط شبح الجوع
يرفع مهدداً أغطية مضاجعكن،
ويطلب، من شفتها الشاحبة، وهو يمس ثغوركن
قبلةً مقابل قطعة خبز.

●●●

يا أبناء جيلي أتراكم ذاهبين ذهاب الأجيال المنصرمة
مندفعين كالنهر الصاخب، وهو يحمل إلى البحر
جثثاً كريهة تعدم على مجراه إلى بحر السكون،
في حين أن هذه الأرض العجوز
ترى هذه المآسي البشرية بين الولادة والموت
وهي تدور حول الشمس من دون أن تتجاوز مدارها
لترقى نحو أبيها السماوي شاكية إليه هذا الشقاء

لك إذن أيتها المومس الجميلة أن تنهضي وتمزقي
ستر نهديك هي ليلة حافلة بالخمرة وهي
تشع في الأكواب، ونسيم الليل
يهز متهدلات الستائر التي ترتعش في مرآتك

انهضي هي ليلة جميلة بذلت لها ما تستحق من مال
وما كان السيد المسيح يشعر في أثناء عشائه السري
بقدر ما أشعر من جذل وغبطة في عشائي الأخير
هيا إلى حياة الحب والنشوة التي تصاحبها

دعيني أتذوب من قبلاتك مذاق النبيذ الإسباني،
مع هذا الطعام الفاخر ودوار الروح
ولتحملنا ملائكة اللذة على ذراعيها
هيا بنا ننشد لباخوس أناشيد الحب والجنون!
ونشرب نخب الزمان الغابر ونخب الموت، نخب الحياة!
تعالي لنشرب وننسى كل شيء إلاَّ الخمرة والجمال
ولا يتصاعد صوتنا إلاَّ لتبجيل الحرية والحياة.

يتبع.... ■



الليل

من الشعر الكندي المعاصر

آن هيبير (*)

ت. ساسي حمام

هذا الليل

سكونه
يلفني
مثل تيارات مائية عميقة

أتمدد في جوف الماء الأزرق الساكن
فاسمع قلبي
يضيء وينطفئ
مثل منارة

إيقاع أخرس
شفرة سرية
أنا عاجزة عن فهم هذا الغموض

عند كل لمعة ضوء

(*) آن هيبير شاعرة وروائية وقاصة وسيناريست كندية، ولدت في 1أوت 1916 في قرية تبعد 35 كلم عن كيبيك؛ حيث واصلت تعليمها وبدأت تنشر قصائدها سنة 1939، ولم تنقطع عن النشر إلى أن توفيت يوم 22 جانفي 2000 .
نشرت مجموعات شعرية عدة وروايات ومجموعات قصصية، ونالت جوائز عدّة في كندا وفرنسا.

أغمض عيني
ليتواصل الليل
ليدوم هذا الصمت
حيث أغرق

الـثلج

الـثلـج يدعـونا للحلم
على سهول شاسعة
من دون آثار أو ألـوان

لتسـهر يا قـلبي
فالـثلج يسـرجنا
على جـياد من زبـد

معلنا الطفولة المتوجة
الثلج يدفعنا إلى أعماق البحار
في حلـم
ناشراً كل الأشرعة

الثـلج يلقينا في أجواء سحرية
بياض ممتد
رياش لينة
مـدى رؤيـة هذا العصفور

قلبي
خيوط من نار تحت سعف من جليد ■

ق. ق. ج من عريش الهاربين والعريش المنمنم

خوسه ماريّا مرينو(*)

ت: علي إبراهيم أشقر



-1-

أسطورة

في ذلك الزمن كان للتنّين شكل وجسم ذو حراشف، وجناحان كبيران، ومخالب قويّة وشدقان ذوا أنياب لا نهاية لها كان يُطلق منها النار. ويُحكى أن أيّاً من الفرسان المقدّر لهم مواجهته لم يستطع قتله؛ وسقطوا صرعى جميعاً وهم يحاولون ذلك. وقد مات ذلك التنّين من الهرم. وتتابعت التنّينات كلّ مرّة بأشكال تزداد غموضاً في ملامحها، وتقلّ إمكانيّة التعرّف إليها في مظهرها الخارجي. وقد مات كثير من الفرسان في صراعهم معها، لكنّ التنّينات كلّها كانت تموت هرماً. ومع ذلك، ماتزال النجوم تسجّل ولادة أولئك الذين يُولدون وقد كُتِب عليهم أن يقتلوا التنّين. وأنت أحد هؤلاء.

(*) روائي وقاصّ إسباني معاصر، من أعماله: (الضفّة المظلمة (رواية) ـ خمسون قصّة وخرافة واحدة (قصص) ـ أيّام خيالية (ق. ق. ج) ـ وعريش الهاربين (ق. ق. ج ـ 2007) ـ وضمّ مختارات من أعمال سابقة، إضافة إلى قصص أخرى غير منشورة. ومن هذا الكتاب تُرجمت هذه القصص.

- II -

القصّة الحقيقيّة لروميو وجولييت

كانت أغنى عائلتين في المنطقة تأملان أن تتعزّز صداقتهما أكثر ما تتعزّز بزواج ابنيهما روميو وجولييت. لكنّ هذين لم يستطيعا الزواج، لأنّه كان بينهما منذ أنْ كانا طفلين عداوة لم يستطع كرّ السنين أن يبدّدها. وأخيراً، هربت جولييت مع أحد المحتالين في السيرك. أمّا روميو فقد أراد أن يتزوّج فتاةً من فتيات الحيّ تسمّى دِزْدِمونا؛ لكنْ هذه فضّلت عليه المسمّى عطيلاً.

- III -

نشوء

ذلك الصباح، أخذنا نرى الأمور رؤيةً أوضح: رأينا تعقيد الكون، وتطوّر الكائنات الحيّة، وأنّه على نقطة ارتكاز معيّنة ربما يقف الكوكب الذي كان الأرض، تلك التي تدور حول الشمس وليس العكس، خاصّة أنّنا عرفنا بالحدس أنّ الوجود سرٌّ لا يمكن فهمه. ولم تكن انقضت ساعتان لمّا جاء الحارس برسالة لإخلاء المأجور: فقد استطاع صاحب البيت أن يطردنا إلى الشارع. وجئنا هذا المكانَ البارد جداً، وصار لنا أبناء. أمّا عن الباقي، فأنتم أدرى به منّا. والحال هو أننا ذلك الصباح تقاسمنا على الفطور تفّاحة واحدة.

- IV -

قصّتان من قصص الميلاد

1 ـ ملوك المجوس التائهون:

كان التجأ كثير من الغرباء الفقراء وعائلات عديدة بلا مأوى ملتفّين حول الإسطبلات والحظائر. لن أنسى أبداً النجم يلمع جدّ قريب فوق السقوف البائسة المرتجلة. ولن أنسى أبداً دهشة ذوي الأسمال البالية من عدد الجِمال المترفة ومن ثياب الموكب المذهّبة. ولن أنسى ذهاب الملوك التائهين وغير القادرين على أن يجدوا (الطفل)[1] وإيابهم بين عدد كبير من حديثي الولادة الذين كانوا يبكون بتأثير الجليد.

(1) المقصود عيسى المسيح ـ المترجم.

2 ـ انقلاب شتوي:

كانت تلمع بقوّة في سماء الصباح تلك النجمةُ الغريبة التي كان ينظر إليها عامّة الناس بدهشة، لكنّ الضابط الكبير، كان يعلم أنّها أحد أقمار الاتصال الصناعية التي تسمح لجيشه بالحفاظ على التفوّق في الحرب التي لا تنتهي.

ـ سيّدي ـ قال له العريف ـ هنا لا يوجد غيرُ بعض المدنيّين اللاجئين وبعض الرعاة الذين فقدوا قطيعاً بسبب انفجار قنبلة هاوتزر، وامرأة على وشك أن تضع مولوداً.

كان الضابط يراقب من برج عربته الإسطبل بمنظار.

ـ سجّل ذلك كلّه بدقة.

ـ سيّدي ـ نقل إليه العريف مرّة أخرى ـ هناك أيضاً مضطربٌ عقليّاً يلبس رداء أبيض، ويقول إنه سيولد عمّا قريب مخلّص، ويقول أشياء أخرى غريبة.

ـ أحضرْ لي هذا مقيداً جيّداً.

ـ سيّدي ـ أضاف العريف بصوت مضطرب ـ لقد وضعت المرأة مولوداً.

ـ أهلاً به في الجحيم ـ . تمتم الضابط بأسى.

عند طلوع الفجر، ظهرت على الربوة القريبة أشكالُ ثلاثة جِمال محمّلة بأحمال، ويمتطيها فرسان ذوو ثياب غريبة، ولاحظها الضابط المضطرب تقترب.

ـ افتحوا النار! ـ أمر أخيراً ـ لا أريد مفاجآت.

ق. ق. ج من العريش المنمنم

ـ 1 ـ

من لغوي إلى قارئ

ذات يوم، لم يستطع الأستاذ سوأوتو اللغوي المعروف والسيميائيّ الدقيق، أن يجد للكلمات من معنى آخر سوى صوتها البسيط، ودخل في هذيان ابتُلي به طوال سنين، لكنه استطاع في يوم من الأيام أن يقرأ قصّة قصيرة، ولمّا اكتشف أن الكلمات ليست شيئاً آخر غير عربة ذلك التخييل الذي كانت تحكيه القصّة، استعاد العقل. وصار اللغويّ في نهاية الأمر قارئاً.

-2-

المعرفة الأولى

كان القَصُّ العلم الأوّل للبشرية. لمّا كان الواقع الخارجي يبدو مجرّد مجموعة من مِحن غير مفهومة ومعادية وعنيفة، ساعد القص التخيّلي على فهمه: الشمس جمرة قذفت بها ذات مرّة، يدٌ بريئة إلى السماء، والريح تجلب لنا أصوات الموتى، والمطر يسكب علينا بشكل فجائي دموعاً تائهة، ويحدّثنا في الحلم عمّا نرغب فيه أو عمّا نخشاه. وكان القَصّ أوّل شكل مفهوم للواقع.

-3-

مفارقة تأسيسيّة

لم يكن الكائن البشري من اخترع القَصّ؛ بل كان القصّ من أبدع الكائنَ البشريّ، فكّر الأستاذ سوأوتو وشعر بنفسه أنه أكثر حكمة من أيّ وقتٍ آخر.

-4-

القصص الدائمة

مازلنا منذ أن اخترعنا القصّ، نقصّ القصص ذاتها مرّة بعد أخرى. ويوم نقصّ قصّة جديدة مختلفة حقّاً، فإن نوعنا لا يمكن أن يُسمّي بعدها "الإنسان العاقل عاقلاً"، فصاح أحد من الجمهور: "لكنّي أعتقد أن هذه قصة جديدة، يا أستاذ".

-5-

صفحات أبواب

أدرك الأستاذ سوأوتو بعد أن قلّب صفحات كثيرة وكثيرة من صفحات القصص أنها كانت أبواباً، وبعد أن عبر أبواباً وأبواباً كثيرة، اكتشف الحديقة الأدبيّة.

-6-

قصّة القلب

اكتشف الأستاذ سوأوتو من خلال أبحاثه أن قصّة البشرية الحقيقيّة موجودة في حديقة الأدب، لأنه هناك فقط، توجد قصّة القلب البشري بكلّ خفقاته وأهوائه وأوهامه وانكساراته.

-7-

اتجاهات

تتردّد في الحديقة الأدبيّة أصداء الأشعار والحوارات المسرحية؛ وفيها يجري الكلام بكلّ الألسن، وانطلاقاً من كل أشكال صرف الكلام. وفيها تتابع الدروب، والسلالم المظلّلة، والغابات الصغيرة والهضاب والمستنقعات والسواقي بجسورها الصغيرة والعُرُش. وفيها عريش المرائي وطريق السوناتات الحائزة على الجوائز وحديقة شعر التجريب، وهناك الجناح الذي تتشابك بأعمدته قصائد الحكمة، ورابية الروايات الشاملة، وربوة الكتاب الأكثر رواجاً متجهة ناحية المغاسل. هناك أحياناً متاهات يمكن أن تجد فيها قرّاءً ينظرون نظرة تائهة حتى لا يتذكرون كيف يسألون عن مخرج الطوارئ.

-8-

العريش المنمنم

على أحد أطراف الحديقة الأدبيّة يقوم العريش المنمنم متاخماً نِعال الأسطورة، وتلال الخرافة وجُنينة الشعر وأجنحته، ومروجَ القصة القصيرة. وهناك كثيرون يضيعون عند وصولهم إلى هناك، لأن الحكايات الصغيرة جداً لا تسمح لهم برؤية الغابة، غابة فن القصّ الصغير للغاية.

- 9 -

فنّ القص الصغير جداً

في الغابة الضخمة، غابة القص الصغير جداً، التي تُحيط بعريش الحديقة الأدبيّة، المنمنم، تُوجد أيضاً أنواع لا تُحصى من النباتات، وفيها يكثر رجال صغار، ونساء صغيرات، وعصافيرُ تكاد تكون مجهريّة وكلُّ صنف من الأشياء والحيوانات ذات الحجم المقلّص أيضاً. ولتكوين فكرة، هناك ديناصورات بحجم الزبّابة[1] في الحديقة. وإذا استيقظ الناس، ستكون هذه الديناصورات ما تزال هناك.

- 10 -

عمل حياة

كرّس الأستاذ سوأوتو جانباً هامّاً من حياته؛ أي أكثر من عشرين عاماً، للبحث عن الأنواع الموجودة حول العريش المنمنم. وقد بلغ عمله المستفيض حول فن القصّ الصغير جداً قمّة عشرة آلاف حرف وحرف (مع الفراغات بينها)، أي، سبع ورقات كاملة تقريباً!

- 11 -

لأوّل نظرة

أحد أوّل مبادئ علم البستنة في العريش المنمنم هو أن الميكرو قصة الأطول، والقصة الأدبية الأطول، لهما الامتدادُ ذاته، الأمر الذي يختلط حتّى على الاختصاصيّين.

- 12 -

مقصّ التقليم

من الملائم جداً لنمو القَصّة القصيرة جداً نمواً قويّاً، فنُّ التقليم: هناك عمّالُ حدائق مجانينُ، يحلمون أن يحصلوا على قصّة قصيرة جداً لا تتطلّب نصّاً ولا عنواناً.

(1) ضرب من القوارض يشبه الفأر ـــ المترجم.

- 13 -

الرّميات

إذا كانتِ الفطور من الرِّميّات وتتغذّى على مادّة عضويّة متعفّنة، فإن عدداً كبيراً من القصص المفرطة في قِصرها تتغذى من مادّة أدبيَّة عَطِنة للغاية بفعل الزمن والقراءات المتكرّرة. وإن أشكال القصّ القصير جداً متعدّدة جداً كأشكال الفطور. ومن الضرورة أيضاً معرفتُها على خير ما يمكن كيلا نتسمّم، وإن يكنْ من الثابت أنّ أحداً لم يمت متسمّماً بقصّة قصيرة جداً.

- 14 -

التكافل

يوجد بين كثير من القصص الصغيرة جداً ميلٌ قويّ للعيش من طاقات القارئ وذاكرته. وهذه القصيرة جداً تكتسب شكل قصة، على القارئ أن يملأه بالمضمون كلّه تقريباً. والقصة القصيرة جداً تُفرز خلال عمليّة القراءة سائلاً خاصّاً منوّماً على شكلٍ ربّما يكون القارئ قارئاً شيئاً معروفاً، يصبح له تحت شكل قصّة قصيرة جداً طعمُ القراءة الأولى.

- 15 -

اقتران

خير القصص القصيرة جداً تلك التي تأخذ كما تُعطي، وهي تتقوّى بذاكرة القارئ، وهذا يتغذّى بمظهر الأسطورة الجديد. فالأخذ والعطاء كاملان وسارّان كاقتران جميل.

- 16 -

قصص قصيرة جداً مفترسة

حذار! بين أشكال القصص القصيرة جداً، قصص مفترسة، تستطيع أن تعضّ. لكن، يمكن تشخيصها انطلاقاً من التجربة فحسب. ومن الخير عدم الاقتراب، إذا قامت الطيور النفورة بالتحويم.

- 17 -

أنواع أخرى

إلى جانب الأنواع الأكثر شيوعاً، هناك قصص قصيرة جداً آكلة للهواء، وآكلة للنار، وقصص أخرى تعيش في الماء ومن الماء، وبعضها الآخر من الرغبة في الضحك، وبعضها من الرغبة في الألم، لأنَّ المغذّيات الممكنة لا تُحصى. وقد تنبثق قصة حتى في هذا النصّ، اللهم إذا لم تكن قد انبثقت حقاً.

- 18 -

تهجين

أكثر ما يبعث على الدهشة في حديقة القصص القصيرة جداً، قدرتها على التلقيح الذاتي، أو نشر أبواغها للحصول على هجائن لانهاية لها. والقصة القصيرة تُلقِّح خرافة تضع بيضة في شكل مَثَل، وتنتهي بقبلة شرهة أو طعنة خنجر بين أبطالها. إذ يصعب جداً العثور على قواعد للسلوك، وعلى مقاييس للبيولوجيا والتكاثر. هكذا كان يتكلم الأستاذ سوأوتو.

- 19 -

طفرات

وكذلك الطفرات لانهاية لها. وحدها موهبة البستاني الذي يجب أن يعرف ما يعنيه من البيولوجيا، تتيح لنا أن نجد قصّة قصيرة جداً جديدة ومدهشة، في كثير من تصاميم تلك القصّة القصيرة للغاية التي بهرتنا ذات مرة، تلك التي ربّما كتبها أحد ما اسمه شوان تزو منذ مئات ومئات السنين.

- 20 -

إزهار مفاجئ

إن أكثر المشاهد بقاءً في الذاكرة منذ العريش المنمنم جداً، رؤية إزهار القَصص القصيرة جداً في كلّ ساعة من النهار ومن الليل؛ في المطرِ وفي الشَمس، وتحت الجليد وفي مواجهة الريح، فتتفتّح في صورة غير ملحوظة، تويجيّاتها ذات الأشكال

والألوان المتعـدّدة ثـم تُطبقهـا مـرّة أخـرى قُبيـل أن يـستطيع الفـضوليّ أن يلحظهـا بوضوح. ويجب على المرء أن يمتلك رؤية جيّدة وصبراً.

- 21 -

ثلاثة أحكام فيها حدّ أدنى من الإحكام

I ـ كل شيء يُقصّ مرّة أخرى، أحياناً بإعادة خلقه، وأحيانـاً أخـرى يُقـصّ كمـا قُصّ دائماً. لكن، إذا قصصت الأوديسا الآن، فإن تلك الأخرى يكون لها معنـى إذا لم تتجاوز في قصّك ثلاثين سطراً، كما يحدث كثيراً.

II ـ إن القصص القصيرة جداً والجيّدة يمكن لها أن تُذكّرنا بشكل بارز بالأجـداد، لكن، يجب ألاّ تكون لها الملامح ذاتها.

III ـ في حديقة الميني قصّة يجب أخذ الحيطة من الاستنساخ البغيض.

- 22 -

حـول السـرعة

حكايات مدوّخـة، وقَصص مفاجئـة، وقصص هاربـة؟ لا بـأس! لكـن الحكايـة القصيرة جداً، يجب أن تتحرّك بسرعة كبيرة بينما تظلّ ساكنة.

- 23 -

عـضـّـة

كان يبحث في الأنواع الموجودة في حديقة الأدب. وكانـت أصـداء مونولوغـات العريش تصمّ أذنيه، وكان رُكن المراثي يُحدث فيه شيئاً مـن الفـرح؛ ويـشعر بلـسعة القُرّاص في عريش السوناتات، وفي درب شعر التجريب كانت الشمس أشدّ سطوعاً، وكان يخنقه أحياناً عطر الروايات الشاملة، وتُضجره على شكل كونيّ الكتب الأكثـر رواجاً؛ وكان يستريح في أحـد المـروج المحيطـة بـالعريش المنمـنم وبـين القِـصص القصيرة جداً. لكنه راح ذات يوم في النوم فعضّته ميني قصّة مفترسة في ذراعه، فـأنتن مكان العضّة وصار أقطع. وهكذا قُيّض له أن يكتب أقصر كيخوتـه في العالم.

ـ 24 ـ

قصة الكيخوته

في مكان ما من لامنتشا عاش سيّد وفارس ألمعيّ كان على وشك أن يهزم الواقع. ■



مسافران

قصة قصيرة من بنغلادش للكاتب البنغلاديشي «شوكت عثمان»

ت: محمد الدنيا



ولد شوكت عثمان عام **1917**. كرس أكثر من ستين سنة من حياته للأدب، بموازاة مهنته كمعلم. يعدّ أحد أشهر كتاب الجيل الأول من كتاب بنغلادش، جيل «سيد ولي الله». كتب في كل الأجناس الأدبية، وترجم «تولوستوي» أيضاً، و«موليير»، عن الانكليزية. عملاه الكبيران روايتان: Janani عام **1958**، و Kritadaser عام **1962**. اهتم هذا الكاتب الإنساني النزوع قبل كل شيء بالدفاع عن قيم العدالة والعلمانية، وناضل على الدوام ضد الأفكار الأصولية. عرف نفسه على أنه كاتب سياسي، وكتب، كما قال، من أجل الشعب؛ وهذا ما يفسر من دون شك أنه هو من أدخل الأسلوب العامي في الأدب البنغلاديشي، وقد أخذ به عددٌ كبير من الكتاب بعده. كان عمر شوكت عثمان **81** سنة عندما وافته المنية عام **1998**.

مسافران

(1964)

كان ذلك بداية ما بعد ظهر أحد أيام الصيف. الظل قد بدأ يخيم على الحقول ويتسع بهدوء. رجل يمشي على الطريق المحاذي لمقاطعة كوشتيا. كان يرتدي مئزراً بلون المغر كالنسّاك، وقميصاً فضفاضاً من اللون ذاته. له لحية بيضاء طويلة تلتهم وجهه وفي يده «إكتارة»[1]. ورغم أن الماشي، المبلل بالعرق، بدا منهكاً، كانت نظراته تمسح الفضاء من هذه الجهة إلى تلك، ومن دون أن تثبت على الطريق. كان حر الصيف قد ألهب كل شيء؛ واتشح هذا الجمال المجدب بخلجات فؤاد الزاهد نفسها. يتابع الرجل السير، مسرحاً نظراته حوله. ويمسّ بين فينة وأخرى وترَ الإكتارة بأصابعه بلا وعي، فيتوحد اهتزازه مع نغماتِ الشمس الحزينةِ. في تلك اللحظات، وقد أسره الكون من حوله، لم يكن الماشي يعير صوت آلته أدنى اهتمام. كان يمضي في طريقه، ساهياً أيضاً عن فيء الأشجار الواقفة هنا وهناك. وفي البعيد، على مسافة كيلومترات عدة، لاحت قرية، ربما كانت وجهتَه...

أتى خلفه رجل آخر، يغذ في السير، معتزماً اللحاق به. كان يمكن من دون شك أن يناديه فيتوقف، لكنه حرص أن لا يظهر رغبته في التعرف إليه. كان في ذراعيه المفتولتين كثيفتي الشعر وشاربيه الأسودين في وجهه ما ينم عن الضراوة والقسوة. رسمت عيناه دائرتين كبيرتين في محياه العريض. نستشف من مشيته أنه رجل معتاد أن يطاع لا أن يطيع. كان يسير بخطا واسعة؛ إذ عليه اللحاق بذاك الذي يتقدمه. لاشيء أجدى من الرفقة لنسيان تعب الطريق. سار مسرعاً. تصبب جسمه عرقاً وبان الجهد على وجهه، ولكن من غير الممكن أن يتوقف.

---

(1) الإكتارة ektara ضرب من الأدوات الموسيقية، ذات وتر يستخدمه أصحاب العقيدة الفشنوية [هي العقيدة القائلة بتأليه «فشنو» Vishnu وهي ركن من أركان الهندوسية الحديثة «المترجم»] والبول Bauls [من السنسكريتية «باتول»، التي تعني حرفياً «مجانين»، ثملين بالتوق الإلهي، وقد بنى هؤلاء حياتهم وفكرهم على أفكار مستوحاة من البوذية والهندوسية والإسلام في الوقت نفسه «المترجم»] في مواكبة أناشيدهم. «النص»

ما إن اقترب، حتى صاح بمتقدمه: «عذراً...».

التفت إليه المسافر الأول. وحالما رآه، توقف، وابتسم ببشاشة.

ثم استدار، وسأل:

«هل ناديتني؟

– نعم، السلام عليكم.

– وعليكم السلام.

– إلى أين أنت ذاهب؟

– إلى تلك القرية، هناك..

– حقاً؟ مصادفة طيبة، أنا أيضاً ذاهب إليها.

– إذاً، هيا نسر إليها معاً، يمكننا تبادل أطراف الحديث ونحن نمشي».

تابع الرجلان طريقهما، ولكن بخطا أبطأ هذه المرة. لم تعد المسافة مخيفة طالما ترافقا. وربما توانيا في المشي لهذا السبب. سارا جنباً إلى جنب، كان المسافر ذو اللحية الكثة يلقي نظراته إلى البعيد، بينما لم يكف ذو الشاربين عن رمي نظرات خاطفة نحوه. كان ضوء الصيف يغمر الأفق بسطوعه. مثل هذا المشهد نادر. كان المسافر الثاني يحاول، متقصياً المشهد هو أيضاً، أن يعرف أين يمكن أن يحط بالضبط بصر هذا الرجل الملتفت نحو البعيد. احتار لأمره، وراح ينظر إلى الأفق تارة وإلى رفيقه تارة أخرى، بينما بقي الآخر المجهول هادئَ الأعصاب.

سرعان ما غدا هذا الهدوء مزعجاً جداً للرجل الثاني. ما جدوى أن يكونا اثنين إن بقي صامتاً؟.

اعتزم تحطيم الجو الثقيل، فدخل في نقاش مشدداً صوته:

«ـ قل لي، هل تُنشد؟».

وإذْ عاد المسافر الساهي إلى الواقع فجأة، سأل مستفهماً:

« ـ كيف؟ هل سألتني شيئاً؟

– نعم

– ما هو؟

– هل تنشد أنت؟

– نعم

– هل تتضايق إن رتلتَ نشيداً؟

– لا، أبداً».

دوزن الرجل ذو المئزر الزعفراني اللون آلتَه الإكتارة، وراح ينشد:

«في محيط قلبي،

رأيتُ مَشْغلاً غريباً.

زار اللصوصُ

بيتَ جسدي

انسلّ ستةٌ منهم،

لكن واحداً لا غير أحسَن الاختلاس.

شهدتْ جُنيْنةُ جسدي

أزهاراً تتفتح،

جعل عطرُها

الكونَ كله مهتاجاً،

لالان وحده ليس ثملاً ».

كان فيض الموسيقى يتدفق مثل شراب بين شفتيه، راوياً ظمأ الصحراء البائرة. كفّ حرُّ الشمس عن السعير. وبدت الأرض تواقة إلى اللواذ بهذه العبارات الموسيقية. متى انتهى النشيد، لم يلحظا ذلك، لشدة تناغم خُطاهما مع الطريق.

كسر المسافر الثاني هذا التناغم فجأة عندما صاح:

«ـ أوه! كم تجيد الإنشاد!

– أليس كذلك؟

– تنشد على نحو رائع!

– نعم! أوه! أنشد ماذا!

– لا، لا! أؤكد لك، لديك صوت جميل جداً. لم أكن أعرف هذا النشيد.

– حقاً؟

– لا.

– عجباً! »

توقف الحديث بين الرجلين هنا. لم يعودا يفكران إلا بشيء واحد: الوصول بأسرع وقت.

بلغا أطراف الأرض البائرة. دخلا الآن بين مجموعة بيوت. قامت بين الأشجار عرازيل مَن القش، وأكواخ من الصفيح، وبضعة منازل من الاسمنت هنا وهناك. كانت صفوف من الأشجار تحاذي الطريق من الجانبين. لم يعر أحدٌ الماشيْين انتباهاً، فكلٌ منهمكٌ في عمله؛ غير أن المسافر الأول فكر:

«ها أنذا أخيراً بين الناس».

أدركا الآن موضعاً يفضي فيه الطريق إلى مكان مكشوف؛ تلاه مسكنٌ ثري تحيط به برك وأحواض. حجبت صفوفٌ من الأشجار المثمرة، بعيداً قليلاً، مجموعةً من المساكن.

ما إن جال المسافر الثاني بعينيه نحو هذا الجانب، حتى جذب الزاهدَ من يده وقال له:

«تعال من هنا! انظر هناك، هذا بيتي، هذا بستاني، وهذه الأرض بجواره لي أيضاً. تعال انظر! لا بد أنك ميت من الظمأ! تعال، سأقدم لك جوزةَ هندٍ طازجة من تلك الشجرات هناك».

لم يكن عند المسافر الأول وقت فراغ ليرد. كان الآخر يمسكه بيده؛ ولم يملك إلا أن يحث الخطا.

توقفا عند حافة حوض اسمنتي؛ كانت حوله مئات من أشجار جوز الهند.

«اجلس هنا، في ظل هذه الكاميني»، قال الرجل للزاهد، «سأحضر لك جوزة هند. هذا كلّه لي: هذه الأحواض، وتلك الحدائق، وتلك البساتين، وتلك الأبنية هناك، وكل الأراضي التي تراها في هذا الاتجاه، هذه الحقول لي كلها. وهذه..».

لم يتمكن المسافر من إنهاء عبارته. كان شخص ذو شاربين، ضخم وقوي البنية، لم يره الرجلان، يمكث منعزلاً خلف شجرتي جوز هند ضخمتين، قرب الأدراج الاسمنتية. وقد ظهر أمامهما فجأة.

تفحصهما بسرعة من الرأس حتى القدمين، ووجه كلامه إلى ذاك الذي يتكلم، سائلاً:

«ماذا كنت تقول؟

– قلت إن هذه البساتين، وهذه الحدائق وهذه المنازل لي كلها.

– ما اسمك؟

- شوبان جوياردار».

قهقه الرجل بقوة، ثم استأنف بجفاء:

«جوياردار؟ هل أنت متأكد من أنك تعرف جيداً اسم أبيك؟

- بالتأكيد. أبي اسمه غلام رحمان جوياردار».

قهقه الرجل من جديد، لكنه توقف فجأة هذه المرة. وتابع مغتاظاً:

« ـ ألا تعتقد أنك فاقد الصواب؟

- لماذا؟ سأل الآخر مذهولاً

- يبدو لي تماماً أنك أضعت رشدك. لا يوجد في هـذه القريـة حتـى حمـار باسم جوياردار، فكيف برجل؟!

- أنت مخطئ! هذا كله لي. يعود لي كله. ولكن أولاً، من أنت؟

- انتبه! كن مهذباً! لا ترفع الكلفة بيننا! اسمي سليمان مالـك. هـذه الحقـول التي تراها، وهذه الأراضي كلها، وهذه الأبنية، هذا كله لي أنا.

- لا، لي أنا! هذا كله ملكي.

- اسكت، أيها الحقير!

- ماذا؟ هذه الثروات تخصّني أنا ثم تنعتني بالحقير!

- ارحل من هنا، أيها الوغد! سعيد أبوك أني لم أرفع يدي عليك حتـى الآن. اغرب عن وجهي إن كنت تحتفظ بشيء من الكرامة بعد؛ وإلا، حـذار مـن ضربات حذائي العتيق! هذا عدا عن أني قد أقيد معصميك بالأصفاد.

- كاذب!».

ما إن لفظ الرجل هذه الكلمات حتى تقدم الآخر يريد أن يضربه.

تدخل المسافر الأول، فأنزل سليمان مالك ذراعه، لِما رآه من نبالة في وجه الرجل من دون شك.

راح المسافر الآخر يولول:

ـ «لا، هذه كلها أملاكي!».

هدده مالك من جديد. ولكن هناك ذاك الرجل الذي يتدخل بينهما..

حين سمع القرويون الصخب، هُرِع كثير منهم مسلحين بالعصي. قال أحدهم شارحاً:

ـ «سمعنا صراخكم يا سيد، جئنا مسرعين. ما القصة؟».

رد مالك مشيراً بإصبعه إلى المسافر:

ـ «هذا الوضيع، هناك خلف الرجل الورع، هذا الجوياردار أو شيء من ذلك... هذا الاسم اللعين الذي لم يسمع به أحد هنا من قبل قط، يقول هذا الوبش إن هذا المِلك، هذه البساتين، وهذا الحوض له! تأملوا قليلاً وقاحة هذا النذل!».

ـ «ما عليك إلا أن تعطينا أمراً وسنقطع رأسه مثل الأنقليس!».

كان كلام بقية القرويين، الملحين كل بدوره على تلقي الأمر، يذوب في جلبة غير مفهومة.

وإذ أدرك جوياردار الوضع الآن، سكت. كان المسافر الأول، الذي أسميناه «الرجل الورِع»، هو مَن تابع الكلام:

«يا أخوتي، قال، هذا الرجل رفيق طريقي. حكايتكم عن الأملاك تسوونها أمام محكمة. ليس حسناً أن تتشاجروا هكذا. سيصحبني هذا الرجل، ولكن اسمحوا لي أولاً أن أرتل هذه الأنشودة أمامكم».

اقترح مالك، الذي هدأه العرض:

- «تفضل يا سيدي العزيز واقبل مني جوزة هند طازجة. يبدو عليك التعب، سنسمع بعد ذلك أنشودتك.

- لا يا صديقي، لستُ متعباً. ثم إني نادراً ما آكل وأشرب
- ولكن اجلس على الأقل.
- عندي رغبة أكبر في الإنشاد واقفاً».

وراح ينشد:

«أيها الإنسان، يا أخي، افتح عينيك على المعرفة

وستنَل من هذه الحياة ثروات لا تقدر بثمن.

لم يعد يكفينا أن نعلم أننا نحظى بالجنة بعد الموت.

يقول لالان: من يتخلى اليوم عن خيرات

هذا العالم من أجل ثروات الغد؟».

كانت الشمس قد أكملت انحناءة غروبها. والأرض تطقطق تحت نار نجمة الرغبة اللاهبة، لتذوب في ترانيم الصوت الشجية. وكانت موجات إيقاعية دافقة تطرق شطآن كل تلك القلوب المفتونة بالإنشاد.

في هذه الأثناء، تجمهر كثير من المتسكعين. ترك كثيرون من المولعين بالموسيقى أعمالهم وهرعوا ليستمعوا. أصغوا، ساكنين بلا حراك، بعد أن تجمعوا على أكوام أنقاض صغيرة.

متى انتهت الأنشودة، سأل سليمان مالك:

«عذراً يا سيدي، هل يمكنني معرفة اسمك؟

– اسمي لالان فاكر[1]

– لالان فاكر كوشتيا؟

– نعم يا سيدي».

سرتْ جلبة بين الحضور؛ وطار أحدهم صوب القرية صائحاً:

«هيه، أنتم جميعاً! أين أنتم؟ تعالوا انظروا مَن عندنا! عاد لالان فاكر! هلموا استمعوا لإنشاده. هيا، يجب أن لا يفوتكم ذلك! أسرعوا!».

سرعان ما توافدت جماعات من الناس. لم يدهش الأمر لالان فاكر. تقدم أحدهم وقال له: «سمعنا يا سيدي أجدادنا وشيوخ القرية كلهم يتحدثون عنك، سمعنا أيضاً بعضهم يتلو أناشيدك! لن ندعك ترحل هكذا! لا يتسع المكان هنا كثيراً، تعال إلى القرية، مسافة عشر دقائق. تسع ساحة القرية آلافاً من الناس.. إلى هناك، يجب أن نذهب.

ـ حسناً، هيا إلى هناك!».

لم يحتج لالان فاكر إلى قول أكثر من ذلك؛ رفعه عدة رجال على أكتافهم في الحال. لم يكن وارداً أن يتركوه يمشي. تجاهل الجميع توسلاته التي لم تتوقف. وانهالت طوابير من البشر من كل اتجاه.

«احرصوا بشكل خاص على أن لا يضيع رفيقي!»، صاح لالان فاكر.

التفت الجميع في الحال صوب جوياردار. كان هناك، بجوار الرجل الورع.

احتشد ألوف وألوف من الأشخاص، قادمين من القرى المجاورة. تناقلت الأفواه الخبر العظيم:

---

(1) لالان فاكر Lalan Fakir، يسمونه أيضاً لالان شاه، الأشهر بين متصوفة البول. عاش بين عامي 1774 و1890، في منطقة كوشتيا، في بنغلادش اليوم. ما تزال قصائد وأناشيد هذا المؤلف الموسيقي الكبير، وهي باطنية في معظمها، تؤدى حتى اليوم في بنغلادش والبنغال الغربية. «النص»

«عاد الشاعر لالان فاكر إلى الأرض!».

كانت ساحة القرية تشهد موجات متزايدة من البشر.

استوى لالان فاكر في الوسط، وراح يعزف وينشد؛ كان صوت الشاعر المرتدي مئزراً بلون المغرة وآلته يدويان. انتشى متمايلاً بجسده. الجمهور مندهش والكل مذهول. ألا يضاهي هذا الإنشاد في لطفه ورقته أعذب شراب؟.

2

جوياردار: أيها الشاعر!

لالان: ماذا، يا صديقي؟

جوياردار: أظن أنهم سيبقونك هنا الليلة؛ بل ربما حتى بداية النهار.

لالان: بقائي مستحيل. أخطرتُ قبل مجيئي أني لن أبقى نهاراً واحداً في هذا العالم. تذرعت بأني سأخرج للنزهة. سأعود إلى مسكني منذ الفجر. ولكن هاهو كوكب الزهرة يطلع. هيا، حان الوقت لأتلاشى في الهواء.

جوياردار: استأذنت أنا أيضاً وأخذت يوماً أقضيه على الأرض.

لالان: وماذا رأيت؟

جوياردار: لا شيء.

لالان: هذا هو الغلط، الغلط نفسه الذي لا تكف أبداً عن تكراره.

جوياردار: وما هو؟

لالان: ألم تقل إنك لم تر شيئاً؟

جوياردار: وماذا كان علي أن أرى؟

لالان: ألم تلحظ شيئاً؟ ألم يتبين لك أني لم أكن أنا أملك شيئاً فيما مضى، بينما كنتَ تملك كثيراً من الأشياء ومحاطاً بكثير من الناس، في حين أني أنا اليوم مغمور بالنعم، بينما لا تملك أنت أي شيء؟

جوياردار: ليس تماماً يا فاكر؛ حتى لو كان صحيحاً أني لا أملك شيئاً، فذاك لا يمنع من أن يكون وضع زوج أختي ممتازاً. لم يشأ فقط أن يضربني؛ بل عدا ذلك، ألم تسمع كم كال علي من الشتائم؟

لالان: بلى، أدرك ذلك جيداً، ولكن في حين أني تحالفت مع الناس جميعاً، وعدّوني كلهم أخاً لهم، فإنك أنت أخٌ بالمصاهرة، ألستَ أخَ الزوجة لا أكثر[1]؟

جوياردار: نعم يا فاكر.

القصة من كتاب صادر عن منظمة اليونسكو باللغتين الفرنسية والبنغالية

Bengali – français

المصدر:

Dans le sang et la rosée, anthologie de nouvelles du Bangladesh, Editions Unesco, 2002 ■

(1) العبارة المستخدمة هنا بالبنغالية متعددة المعاني: معناها الدارج هو «أخ الزوجة» أو «نسيب بالمصاهرة»، بينما معناها الثاني، المستخدم عادةً كشتيمة، فيمكن أن يكون مشابهاً لكلمة salaud الفرنسية (تعني بالعربية: سافل، قذر، منحط، وغد...). يلعب النص على الكلمات: على التضاد بين كلمتين متجانستي الصوت (بمقطع لفظي واحد تقريباً)، تعني إحداهما «رابط القربى بالمعنى الواسع» والأخرى «رابط قرابة مع تحديد القربى بالمصاهرة، مع المعنى الضمني الاحتقاري المذكور أعلاه». «النص».

جائزة غوته للترجمة
الزائرة

فصل من رواية «البلاء» لـ جني إربِنْبك(*)

ت: د. نبيل الحفار



في مطلع عام 2009 أعلن «معهد غوته في القاهرة» عن جائزة للترجمة من الألمانية إلى العربية على مستوى البلدان العربية وبلاد الاغتراب كافة، وذلك على صعيد النشر الأدبي تحديداً.

كان من شروط المسابقة: تقديم عينة من العمل الأدبي الألماني لا تتجاوز عشر صفحات، وأن يكون العمل من الأدب الألماني الحديث، وأن يكون مهماً للقارئ العربي. والعمل الفائز سيترجم كاملاً وينشر بدعم من معهد غوته.

تشكلت لجنة التحكيم من: «أ. د. عبده عبود رئيس قسم اللغة الألمانية في جامعة دمشق، الكاتب المصري علاء الأسواني، الأستاذة لاريسا بِنْدر المترجمة من العربية إلى الألمانية، الأستاذ هارتموت فيندريش المترجم من العربية إلى الألمانية، الأستاذة علا عبد الجواد مدرسة الأدب الألماني في جامعة القاهرة، الأستاذ شتفان فايدنر المترجم من العربية إلى الألمانية، والأستاذ علي بن تميم مدير مشروع «كلمة» للترجمة في أبو ظبي.

وقد توصلت اللجنة في تقييمها للعينات المقدمة إلى المسابقة، إلى أن العينة التي تحمل عنوان «الزائرة» من رواية «البلاء» للكاتبة جني إربِنْبك هي التي تستحق الفوز بالجائزة الأولى، ومقدمها هو الدكتور نبيل الحفار من سورية.

هذا على مستوى (المتمرسين). وعلى مستوى (الشباب)، فازت السيدة هالة غنيم من مصر عن ترجمتها لمقطع من رواية «هذه الزرقة البراقة أثناء النهار» للكاتب شتفان مولدرفر.

وقد حصل الدكتور نبيل الحفار على جائزة مالية قدرها 7500 يورو في الحفل الذي يقيم بتاريخ 19. 3. 2010 في الكونغرس سنتر خلال معرض مدينة لايبزيغ الدولي للكتاب. أما السيدة هالة غنيم فشاركت في شهر آذار/مارس في اللقاء الدولي للمترجمين عن الألمانية إضافة إلى منحة للإقامة هناك أيضاً.

جنـي إرپـنبك وروايتها «البلاء»

منذ مدة قريبة أُعلن في ألمانيا عن جائزة للكتاب الذي يحمل العنوان الأكثر غرابة ولفتاً للنظر، وقد يعدّ هذا تمهيداً للإعلان عن جائزة للعنوان الغني باحتمالات المعنى. وإن حصل ذلك، فلا شك في أن رواية جني إرپـنبك الأخيرة ستفوز بها. فعنوانها بالألمانية «Heimsuchung» يعني قاموسياً: نكبة، بلاء، زيارة الوطن، بحث عن وطن، عبء، استعباد، وقد يعني ضربة قدر، حسب السياق. ولا ريب في أن الكاتبة تستحق التهنئة، كحد أدنى، لاختيارها هذا العنوان كمتعدد التأويلات لروايتها الزاخرة بمأساة شعب ونكباته المتلاحقة خلال قرن من الزمن.

تتناول الرواية في إطارها العريض فكرة معنى الوطن وماهية الانتماء إليه على الصعيدين المحسوس والمجازي في آن معاً، وذلك من خلال سؤال: ما معنى أن يكون للإنسان وطن، وأن يفقد هذا الوطن، أو أن يضطر إلى الرحيل عنه إلى الأبد. ومن جانب آخر، تتحدث الرواية عن الإحساس بالتهديد المستمر، وعن رعب أن يكون المرء معرضاً للاعتداء والنهب والسلب تبعاً لمصالح قوى سياسية واقتصادية مهيمنة.

تدور أحداث الرواية في قطعة أرض على ضفة بحيرة كبيرة شرق برلين، جزأها عمدة القرية في مطلع القرن العشرين، وباع الأجزاء إلى محبي الاصطياف من أبناء المدن. وعلى أحد هذه الأجزاء بني لاحقاً مبنى وملحقاته لقضاء الإجازات. يعدّ المكان قطعة من الجنة الأرضية من حيث تنوع طبيعته، فجذب إليه على مر السنين أناساً من مختلف المشارب لقضاء إجازات الصيف في البستان على ضفة البحيرة؛ حيث يسبحون، ويمارسون هواية القوارب الشراعية، ويصطادون السمك،

ويقطفون أنواع التوت البري والفطور، ويستمتعون بالطبيعة. ويبدو أن هذا المكان قد عنى للبعض تحقيقاً للوطن المنشود الذي يحلم به المرء، أو هكذا كان الأمر بالنسبة لمن تتالوا في التردد على الدار، وكتبوا على أبواب غرفها: «إنها قطعة من جنة عدن». غير أن مجرى الأمور خضع للمقولة المعروفة «دوام الحال من المحال»، وهكذا توجب على كل مالك لهذا المكان أو مستأجر أو زائر، طال به الوقت أم قصر، أن يغادره ثانية.

تفتتح الكاتبة روايتها بمقدمة في الجغرافيا الطبيعية، تعيدنا عبرها إلى تاريخ نشوء المنطقة منذ العصر الجليدي، وبلغة علمية لافتة، لتبدأ بعدها بوصف دوامة الشيطان من التملك والخسران، منذ أواخر القرن التاسع عشر مع عائلة عمدة القرية. وفي ثلاثينيات القرن العشرين يشتري مهندس معماري قطعة الأرض، ويبني عليها داراً. وبسبب صعود النازية يضطر جاره إلى الهجرة متخلياً عن قطعة أرضه بسعر زهيد، فتتوسع ملكية المهندس المعماري، الذي لن يسعد طويلاً بملكه الجديد؛ فما أن ينجو من كوارث الحرب العالمية الثانية ومن حصار الجيش الأحمر السوفييتي، حتى يضطره النظام الجديد في ألمانيا الشرقية إلى الهروب نحو ألمانيا الغربية. بعد ذلك يحل في الدار المصادرة كاتب وزوجته بعد عودتهما من المنفى الشيوعي، ويعيشان هناك مدة طويلة مع أقاربهما وأصدقائهما، فتدب الحيوية في الدار لكثرة القادمين والمغادرين عبر بضعة عقود من السنين، إلى أن يسقط النظام وتتبدل الأوضاع نتيجة سريان مفعول قانون الملكية القديم، فتسقط الأرض وما عليها، مؤقتاً، ضحية النزاع القانوني على حقوق الملكية.

تعالج الكاتبة في هذا الإطار الزمني إثني عشر مصيراً فردياً في إثني عشر فصلاً، ولكن بأسلوب مقتصد، يقتصر على الخطوط العريضة، حتى أنها تستغني عن تسمية شخصياتها بأسمائها الصريحة، وتستعيض عن ذلك بأعمالهم: المهندس، الضابط الأحمر، الضمّان، أو المالكة غير الشرعية. في حين أن كل شخصية من هؤلاء تمتلك من احتمالات السرد ما يغطي رواية غنية بأحداثها. واقتصاد الكاتبة هنا يأتي عن وعي وقصد؛ فما يهمها فعلياً ليس المصائر الفردية، وإنما ما تمثله هذه المقاطع الحياتية في سياق تبدل الظروف التاريخية.

وتلجأ الكاتبة إلى تقنية «اللازمة» بين الفصل والآخر، لتتحدث عن شخصية البستاني ذات السمات الحكائية شبه الأسطورية التي تضيء زوايا معتمة في السياق

العام للرواية. فلا أحد من سكان الدار المتبدلين يعرف من أين أتى، ومن ثم كيف اختفى ولماذا. فهو، بغض النظر عما يطرأ على الدار وقاطنيها من تبدلات، ينجز أعماله اليومية في البستان والحديقة مهما كانت الظروف: إنه يزرع ويقطف ويحشّ ويقلّم ويطعّم ويسمّد ويسقي ويروي من دون أن يرف له جفن لما يجري في الدار وما حولها. والكاتبة تكرر وصف أعماله بالكلمات نفسها مؤكدة على الثبات في التغير.

وقد بنت الكاتبة نصها أسلوبياً ولغوياً بدقة تطال أصغر التفصيلات في المعمار الروائي، معتمدة على عاملي التكرار والإيقاع في نسيج من التنويهات والإحالات والتضمينات، بشكل فني متماسك، بحيث يتصاعد السرد أحياناً إلى تحليقات شعرية بعيداً عن السرد الروائي التقليدي.

تدل لغة الكاتبة في عملها الجديد هذا – بعد «حكاية الطفلة العجوز» التي صدرت عام 2009 عن دار قدمس في دمشق بترجمة محمد جديد – على مرونتها وطواعيتها اللافتة لتقديم مضامينها في لبوسها المناسب. ففي الفصل الأول مثلاً تعود الكاتبة إلى لغة القرن التاسع عشر بمفاهيمه وأعرافه العتيقة، لتنتقل في «الأزمات» البستاني ما بين الفصول الرئيسية إلى لغة عملية جافة في وصف ما يقوم به من أعمال يومية، تؤدي في النتيجة إلى ازدهار الطبيعة التي يستمتع بها قاطنو الدار مؤقتاً. وفي كل فصل من الفصول يشعر القارئ بتبدل في اللغة، ينسجم مع الشخصية الجديدة وبيئتها وخلفيتها الفكرية.

الكاتبة جيني إربِنبك هي ابنة المستعربة المعروفة دوريس كيلياس التي ترجمت كثيراً من الروايات العربية إلى الألمانية، ولا سيما روايات نجيب محفوظ. وقد ولدت جيني عام 1967 في برلين الشرقية عاصمة جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة، غير أن هذا لم يعد له ذلك التأثير الكبير على الجيل الألماني الجديد من الكتاب، لو لم تكن القصة التي تحكيها إربِنبك في روايتها ذات طابع شخصي إلى حد ما. فالدار التي تدور فيها الأحداث كانت لمدة من الزمن ملكاً لجدتها، وكانت تمضي معظم إجازاتها عندها. ولكن نجاح إربِنبك في تخطي نطاق الشخصي والذاتي، لتعكس عبر حكايتها ما جرى لألمانيا خلال قرن، هو ما رفع روايتها، في رأي النقاد، إلى مستوى الأدب الرفيع مضموناً وشكلاً.

الزائرة

المهم في الأمر هو أنها هنا تستطيع أن تسبح مجدداً. لم تكن تعلم في زيارتها الأولى أن قطع البورسلان الموجودة على المائدة مخصصة لوضع أدوات تناول الطعام عليها في أثناء الوجبات. كما أنها أخفقت في محاولة قطع خبز الفطور بالشوكة والسكين، وكانت تأمل بمحاولتها أن تعوض عن جهلها الذي تبدى في أثناء غداء الأمس. وفي الحالتين ظهرت على وجه المضيفة الابتسامة نفسها مصحوبة باللمسة الخفيفة نفسها بيدها الباردة لذراع الزائرة، قائلة إن الخبز قيّم جداً لدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده.

هناك، من حيث أتت الزائرة، لم تكن مضطرة في أي وقت من الأوقات للتفكير في ما إذا كان الخبز قيماً لدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده. فهناك كانت تزرع الحبوب بنفسها وتتعامل معها بالأسلوب نفسه دائماً، بدءاً بالبذار مروراً بالحصاد إلى الخَبز ثم الأكل. أما هنا فلم يتبق سوى تناول الخبز الجاهز كجلد فوق حشوة غريبة، مثل إوزة عيد الميلاد. هنا، في هذا البستان، وبصورة مختلفة تماماً عن البستان الذي كانت تملكه، لا يوجد ما تبذره ولا ما تحصده. هنا تنتصب أشجار الصنوبر والبلوط، وفي ظلالها تنمو الشجيرات ببطء، البستاني يرش الحشائش بالماء والأزهار تبرعم لسنوات عدة، وبقلة الشَّبَت اللازمة لطهو البطاطا تجلبها الصغيرة من الجارة عند بداية الطريق الرملي. هنا في هذا البستان يتواجد الجميع لهدف واحد فقط، هو أن يكونوا في بستان وحسب. والأرجح هو أنها قد وصلت في الوقت المناسب من حياتها إلى المكان المناسب، فهي أيضاً ما زالت تعيش الحياة كي تكون حية وحسب. لقد سمعت أن الناس في أماكن أخرى يضعون العجائز مثلها على شجرة ويتركونهم ليموتوا جوعاً، أما في الوقت الحاضر فقد صار الناس يمنحون العجائز نقوداً أيضاً، كي يستمروا في العيش، حتى وإن لم يعودوا قادرين على العمل. أما هي فلن يمكنها أبداً التعود على هذه النقود التي تُمنح لها شهراً فشهراً مقابل ألاّ تعمل شيئاً. وفي هذا البستان لم يعد أمامها ما تعمله سوى الجلوس، أن تجلس في عز النهار ويداها في حضنها لتتابع طيران القبرات. لا تضيّعي الوقت، سمعت نفسها تنادي بهمس وهي جالسة، لا تضيّعي الوقت، مثلما كانت تصيح من شباك المطبخ لابنتها التي كانت تثرثر مع ابنة الجيران في الفناء - إذ كان على الابنة أن تجلي

الأواني أو أن تنظف السمك أو أن تنتف ريش الدواجن، وكانت الابنة تأتي من فورها دائماً. أما يداها هي الآن فما زالتا راقدتين بهدوء في حضنها، وفي أثناء جلوسها هكذا كانت تسمع زوجها يعزف على الأكورديون، في حين يصمت والدها ويثرثر الأحفاد، فتجيب بصوت غير مسموع، أو تواسي، أو تغني بلا صوت، أو تصمت وحسب. والأمر المهم هو أنها عندما يحل المساء تستطيع أن تسبح مجدداً في هذه البحيرة الباردة ذات البريق الأخضر، مثلما كانت تفعل في موطنها تقريباً.

الأفضل في جميع الأحوال أن يكون الإنسان غريباً في الغربة. لقد خرجت مرة ثانية من المدينة التي لجأت إليها في بادئ الأمر، مشياً مع الأحفاد الثلاثة عائدة إلى مزرعتها. لكنها مشت مسافة ثلاثين كيلومتراً في الاتجاه الخاطئ، واشتغلت مدة قصيرة خادمة عند البولونيين الذين كانوا في تلك الأثناء قد وضعوا أيديهم على دارها. لقد خدمت في دارها على أمل أن تجدها ابنتها عندما تعود من عملها الطوعي إلى الدار. وحفيدها الصغير أراد أن يُخرج لعبة جرّار كان قبل بضعة أسابيع عند الهروب قد حفر حفرة وطمرها فيها في طرف الفناء، لكنها منعته من ذلك. الابنة لم تعد، ولم يصلها منها سوى صورة العرس التي اعتادت أن تحملها معها دائماً، وقد وصلتها بطرق غير مباشرة وفي حالة مزرية، مثنية الأطراف، وعلى وجهها الخلفي ملاحظات بحروف سلافية. على الطريق عبر البستان إلى الكنيسة علقت طرحة العروس بأغصان شجيرات عنب الذئب[1]، فاضطرت العروس للزواج بطرحة ممزقة. ولكن من أجل التقاط الصورة رتبوا الطرحة فلم يعد الشق بادياً للعيان. لم تعد الابنة إلى الدار، والأم التي باتت الآن جدة وحسب، غادرت المكان للمرة الثانية مع الأحفاد الثلاثة، إذ كان الأفضل في جميع الأحوال أن تكون غريباً في الغربة وليس في دارك.

إن زهرة الهندباء البرية هي نفسها في الوطن، والقبرات كذلك. الآن وقد صارت عجوزاً، تلبّستها الجملة التي كان زوجها يرددها دائماً قبل أربعين سنة. زهرة الهندباء البرية في قريتها هي نفسها زهرة الهندباء البرية في موطنه، في أكرانيا، من حيث جاء مشياً، والقبرات كذلك، هذا ما كان يردده دائماً. وفي بافاريا، من حيث هاجر أسلافه إلى روسيا، وإلى حيث انتوى أساساً الهجرة المعاكسة، من دون أن يعرف عن هذا

(1) نوع من توت السياج، يصنع منه العصير والمربى.

الوطن سوى اسمه، هناك لا شك في وجود زهرة الهندباء البرية والقبرات. ولا ريب في أن أسلاف زوجها قد رددوا أيضاً هذه الجملة قبل سبعين أو ثمانين سنة. وهي تتساءل عما إذا كانت الجمل تأخذ طريقها إلى البشر، أم بالعكس، أم هل تنتظر الجمل فحسب حتى يستخدمها أحدهم، وتتساءل في الوقت نفسه، إن لم يكن ثمة ما تفعله أفضل من التساؤل حول هذه الأمور، واللف والدوران، فكرت برهة ثم عرفت مجدداً أنه ليس أمامها ما هو أفضل من ذلك. نظرت إلى الكرسي الواطئ الذي رفعت عليه ساقيها المقوستين، فوجدت أنه مغطى بالجلد الاصطناعي الأحمر نفسه الذي يغطي المقعد الذي تجلس عليه. فكرت بأنه قد يأتي يوم يصل فيه الناس إلى الجمل كلها، ومرة يقولها هذا ومرة ذاك، مرة هنا ومرة هناك، كما في حالة هروب، حين يصبح كل شيء ملكاً للجميع، فطبيعة الأشياء والبشر في واقع الأمر، كانت من منظور الحياة، مشابهة دائماً لحالة هروب، فالفقر في السلم يدفع البشر أمامه وكأنهم صف طويل من أحجار الدومينو، وفي الحرب تقوم الجبهة بالفعل نفسه، أحدهم ينام في أسرّة الآخرين، ويستخدم أدوات طبخهم، ويأكل زوادتهم التي اضطر الآخرون لتركها خلفهم، وكلما ازداد سقوط القنابل أصبحت الغرف أشد ضيقاً. وفي نهاية المطاف وصلت الجدة إلى هنا، إلى هذا البستان. وعندما يدعوها قرع الصنج إلى الطعام، تعتقد أن من الجائز لهذا الصنج أن يكون قد دعاها آنذاك عندما أدارت ظهرها نهائياً لدارها، ومشت على الطريق بصحبة أحفادها الثلاثة، ولحاف محشو بالريش، وقدر للطبخ مزين ببقع زرقاء. ترى هل يبقى معنى الهروب هروباً عندما يصل الإنسان؟ وعندما يكون الإنسان هارباً، فهل يصل ذات يوم؟

مات زوجها قبل أن يحدث هذا كله. وعندما تعود في ذاكرتها إلى ما قبل موته، إلى حادثة حصّادة البرسيم، يبدو لها الأمر وكأن موته حينذاك قد أتى من مدخل جانبي، من دون أن يعلن عن نفسه، وتمزّق طرحة عرس ابنتها كان أيضاً إشارة دخول لما سيحدث، عبر مدخل جانبي، ولأن الزمن حينها كان مفتوحاً على كل ما هو آتٍ، لم يكن بمقدورها بعد أن تتوقعه. والآن، وهي عجوز، وتعيش فقط لتبقى على قيد الحياة، فإن كل شيء موجود في الوقت نفسه. الآن وهي عجوز، يبدو لها محتملاً أن إصابة زوجها كانت السبب في حبها له، وأن الموسيقا التي كان يعزفها عندما وصل إلى قريتها يحتمل أن ترتبط جذورها بموته المبكر، ومن ناحية أخرى يحتمل أيضاً أن ابنتها التي كانت حاملاً بها، كانت تجلس معها في التنور ممسكة

بيدها، عندما حبستها هناك بسبب حبها للغريب، لوالد الطفل الموجود في رحمها. وعندما ينظر الإنسان إلى الأمر من هذه الزاوية، يبدو مؤكداً أنها كانت السبب في قدوم الغريب حتى قبل أن يعرفها. وخلال استرجاعها الماضي، يتآخى الزمن مع نفسه ويصبح مسطحاً، فالأمور لا تتتالى وراء بعضها بعضاً إلا عندما يكون الإنسان على قيد الحياة، كي ينزع شوكة من قدم طفل، أو كي يخرج اللحم المشوي في الوقت المناسب من الفرن، أو لكي يخيط ثوباً من كيس بطاطا، ولكن خطوة فخطوة يتناقص متاع الإنسان خلال الهروب، ويزداد ما يخلفه وراءه، وفي لحظة ما يقف الإنسان ويجلس فحسب، وعندها لا يكون قد تبقى من الحياة سوى الحياة، وكل ما عدا ذلك يبقى مرمياً في حفر كثيرة في شوارع كثيرة في بلد كبير كالهواء، ولا شك هناك بوجود مثل زهور الهندباء البرية هذه والقبرات.

لا أقبل أن تتزوجي مثل هذا الرجل، قالت لها أمها وحجزتها بضعة أيام داخل التنور، وعندما وضح أنها حامل، أفرجت عنها أمها ولم تقل لها سوى: كان بوسعك أن تحصلي على ساعي البريد، على حارس الأحراج أو على كبير معلمي السماكين. أما زوجها فقد بدأ بصيانة آلات الفلاحين ليوفر المال للعائلة، وكان من بين الآلات حصادة البرسيم. ومنذ ذلك الحين لم يعد يعزف موسيقاه إلا لمتعته الخاصة أو من أجل زوجته. ولكن بعد أن قطع أربع أصابع من يده اليسرى بحصادة البرسيم، لم يعد بوسعه العزف على الكمان ولا على الأكورديون، فقد بترت حصادة البرسيم مع أصابعه موسيقاه أيضاً. وكانت موسيقاه التي عزفها حتى وقوع الحادث ذات أصول أوكرانية، من حيث أتى مشياً. وبعد إصابته صارت يده دائماً باردة جداً، لذلك خاطت له زوجته غطاء مبطناً بالفرو، صار يلبسه على يده سنة فسنة من أيلول/سبتمبر حتى أيار/مايو. وخلال سنواته الأخيرة صار يجلس كثيراً، مثلها الآن، ويده في حضنه داخل الغطاء، على الرغم من أنه ما زال شاباً. وعندما مات، في أوائل أربعيناته، لم يطاوعها قلبها على رمي غطاء يده المبطن بالفرو، لكنها عند الهروب تركته وراءها في الدار.

هنا يمكنها أن تسبح، كما في وطنها. والسباحة ما زالت أمراً سهلاً، على نقيض المشي الذي لم تعد عظامها تصلح له منذ مدة طويلة. ومساءً حين تفك رباط شعرها الأشيب قبيل أن تدخل سريرها، يكون شعرها ما زال مبتلاً. في أيام صباها في

الصيف كانت تقطع البحيرات المازورية[1] سباحة وغطساً، كما اصطادت فيها السمك، وفي الشتاء كانت تتزلج على سطحها، وقد ثُبتت شفرتا التزلج بالبراغي أسفل الجزمة ذات الأربطة. لقد تولعت بالبحيرات، واغتسلت فيها، وشربت منها، وأكلت من أسماكها، وخلفت وراءها خدوشاً في جليدها. كان تعاملها مع البحيرات مثل تعامل ابنتها، لاحقاً، مع العجين لشدة ولعها بعملية الخَبز، إذ كانت تدعك عجين الحلوى أربعمئة مرة بيديها الاثنتين، قبل أن تدخله إلى التنور. وحتى اليوم ما زالت عظام قصبتي ساقيها زرقاء وقرمزية بسبب أربطة الجزمة التي كان لا بد عند التزلج من شدها بقوة، زرقاء وقرمزية ولماعة كالحجر من ضغط الأربطة عليها طوال ساعات، وهي مندفعة على سطح البحيرات المتجمد الذي كان يئن من الخدوش التي تسببها شفرتا زلاجتيها. والآن ها هما ساقاها المقوستان بعظامهما الزرقاء والقرمزية واللماعة راقدتان على الكرسي الواطئ ذي الجلد الاصطناعي الأحمر المخصص لرفع الأقدام عليه، وهما ما زالتا ساقيها حتى اليوم. إنها لا تعرف كيف تبدو البحيرة هنا في الشتاء. وسيدة البيت أطلقت على بيتها تسمية «منتجع الصيف». في الشتاء لا يبقى هنا سوى البستاني في غرفته، وما سوى ذلك يبقى فارغاً، فيُحكمون إغلاقه تحسباً لفصل الشتاء، ويقفلون درفات النوافذ، ويضبطون السخانات الليلية على الدرجة الأدنى، ثم يغادرون إلى المدينة بالسيارة. كان زوجها في الشتاء أيضاً يصيد السمك بالصنارة، وكان دائماً بين أوائل الذين يقفون على الجليد قبل أن يتجمد تماماً، فيبدو مثل كائن صغير أسود جالساً من دون حراك في دغشة الفجر أو الغسق. ولتدفئة الدار شتاءً كانوا يستخدمون الحطب، فيشعلون النار بسلخات الصنوبر حتى تتقد جيداً ثم يوقدونها بحطب الزان والبلوط، فالخشب الصلب يطول اشتعاله. وعندما كانت المضخة في الدار تتجمد، كانوا يجلبون الماء من ثغرة في جليد البحيرة يفتحها زوجها قرب الشاطئ. وهي ترجِّح أن الإنسان لم يخترع الكراسي الواطئة لرفع الأقدام عليها، إلا عندما بدأ يختار ما يلائمه من الفصول لقضاء إجازته. هنا أولاً، في هذا الوقت، حيث تجلس زائرةً لما تبقى من حياتها.

صغرى أحفادها الثلاثة كانت حولاء طوال طفولتها، وقد التحقت بالمدرسة حليقة الرأس بسبب إصابتها بالجرب، كما كانت أكثر الأحفاد خراقة ، فعندما قفزت

---

(1) مجموعة بحيرات متصلة ببعضها تقع شمالي وارسو في بولونيا اليوم.

فوق الجدول سقطت في الماء، وعادت إلى الدار بثياب يعلوها العفن الأخضر. هذه الصغرى تزوجت ابن سيدة البيت، وصارت الآن ترمي المنشفة على كتفيها وتنزل إلى البحيرة على الدرجات الحجرية بحذائها الخشبي، ملوحة لجدتها بيدها قبل أن تختفي وراء دغل شجيرات التنوب الكبير. وهي قد تجالس جدتها أحياناً وتثرثر معها قليلاً، وتدهن أصابع قدميها بطلاء أحمر. وجدتُها التي كان طقم أسنانها يتقلقل أحياناً في أثناء تناول الطعام، كانت تخجل من حفيدتها هذه أكثر مما تخجل من سيدة البيت. فهناك؛ حيث تعلمت من العجائز كيف تشيخ، لم توجد أطقم أسنان اصطناعية، وعندما يصير الإنسان عجوزاً، كان فمه ببساطة يتداعى. أما اليوم؛ حيث تعيش بصفتها زائرة، فقد بات الناس يحكمون إغلاق حتى وجوههم للشتاء.

ليس من السهل أن يكون الإنسان زائراً. في قريتها كان الإنسان يرفض الهدية ثلاث مرات بلا نقصان قبل أن يقبلها، وإذا قبلها فإنه يحضر معه في المرة القادمة هدية يرفضها الآخر ثلاث مرات أيضاً بلا نقصان، ثم يقبلها فوراً. أصيص زهور مقابل فريز/ فراولة، أو زجاجة نبيذ منزلي مقابل شريحة لحم من خنزير حديث الذبح، أو تفاح مقابل إجاص. وصديقتها الوحيدة من قريتها، والتي انجرفت بعد الحرب إلى برلين أيضاً، ما زالت تجلب لها حتى اليوم في عيد رأس السنة أصيصاً مزروعاً بالبرسيم ومغروزاً في وسطه دمية صغيرة مصنوعة من الأسلاك تمثل شخصية منظف المداخن. وتكون هي قد جهزت لصديقتها أصيصاً مماثلاً غرزت في تربته منظف مداخن مشابهاً. وعند منتصف الليل يتم تبادل الأصيصين مع منظفي المداخن، وفي صباح أول السنة تحمل الصديقة الأصيص المهدى إليها في الكيس نفسه الذي نقلت فيه أصيصها إلى هنا، وتأخذه معها إلى بيتها. منذ أن تزوجت الحفيدة صارت تأخذ معها جدتها إلى «منتجع الصيف» إلى حماتها. وهذه الحماة تقارب ابنة الجدة سناً، اليوم، لو لم تبق الابنة في عملها الطوعي إلى أبد الآبدين. وعندما تسأل الجدة حفيدتها عما يجب أن تحضره معها هدية بصفتها ضيفة، كانت الحفيدة كل مرة تجيب: أنت واحدة من العائلة. لكن الجدة ليست واثقة من كونها واحدة من هذه العائلة، حيث تستضيفها حماة حفيدتها كل صيف منذ خمس سنوات بكل ود، ولكن من دون أن ترفع الكلفة فيما بينهما في أثناء الحديث. صحيح أن هذه الحماة تنصحها بين الحين والآخر بمرهم لمعالجة الروماتيزم، وتسألها عن حالة بيتها في برلين، وتقول إنها مستعدة لتعديل هذا الثوب أو ذاك لدى خياطتها من

أجلها، لكنها لا تخاطبها أبداً بصيغة رفع الكلفة. والآن في الصيف الخامس ما زالت الحماة تخاطبها قائلة: تفضلي حضرتك وتناولي مزيداً من البطاطا، ألا ترغبين حضرتك ببعض الخضار أو بشريحة لحم. وعندها لا تدري الجدة أبداً فيما إذا كان من اللطف حقيقة هنا أن تقول نعم مباشرة، أو حتى أن تمد يدها بنفسها إلى القدور والصحاف وكأنها في بيتها، أم أن من الأفضل التصرف كالغرباء، فترفض ثلاث مرات قبل أن تقبل. بيد أن الزائرة لا تدري أن من واجبها، بصفتها الأكبر سناً، أن تبادر هي إلى رفع الكلفة.

في واقع الأمر كان الأيسر لها أن تكون غريبة في الغربة، فقد ألِفت أن تكون غريبة من جهتي البوابة الكبيرة التي كانت تشكل الحدود بين دارها والشارع العلوي. فطوال المدة التي كانت فيها الدار ملكاً لعائلتها كانت البوابة الخشبية تبقى مغلقة دائماً، إلا عندما يريدون إخراج الحليب بالعربة أو إدخال الحشيش المجفف. ولكن عندما وُجدت مبررات لأن تعرض نفسها كخادمة في دارها بالذات، قرعت البوابة نفسها من الخارج باحثة عن عمل عند البولونيين الذين كانوا في تلك الأثناء قد وضعوا أيديهم على الدار. فأن تكون في دارك كان نصف الغربة الأول، من دون أن تدري ذلك حينها عندما كانت لا تزال في دارها، ولنقل الفصل الأول. والمغادرة شكلت النصف الثاني وحسبه أي الفصل الثاني، بمعنى الغربة المرئية من الخارج. وكان كلا النصفين بالحجم نفسه ويماثلان بعضهما بعضاً، فالأمر كله بالتالي هو أن تغلق بوابةً وأن تكون إما في الداخل أو في الخارج. وهذا كله كان مألوفاً بالنسبة إليها. ألمانيا بدأت الحرب وخسرتها، ولو أنها بدأتها وربحتها لكان هناك خاسرون آخرون. ولقد تعلمت الجدة الخسارة. الفصل الأول: أن تملك، والفصل الثاني: أن تخسر. وقد استمرت في الخسارة حتى أتقنتها. الأرجح أن الإنسان عندما يتعلم شيئاً ما، يختفي مقابله شيء آخر من رأسه. وعندما سألتها حفيدتها ذات يوم عما إذا كانت آسفة لضياع الدار والبقرات والمُلك كله، لم تفهم السؤال على الإطلاق، فهي قد أنقذت الأطفال، وليس ثمة ما يقال في الأمر أكثر من ذلك.

إنها تتذكر الرجل الغريب الذي قرع البوابة ذات يوم، بعد سنة أو سنتين من وفاة زوجها، ولكن قبل بداية الحرب. فتحت البوابة وسألته عن حاجته، فقال إنه يريد زيارة أخيه، الموسيقي، فقد سمع أنه يعيش في هذه القرية وأنه تزوج. بدت اللغة الألمانية التي استخدمها للسؤال عن أخيه وكأنها آتية من ماضٍ سحيق وغريبة نوعاً

ما، مثل ألمانية زوجها المتوفى. لا، قالت له، هنا لا يوجد موسيقي. فسألها إن كان لديها ما تسقيه إياه، فتركته واقفاً عند البوابة وأحضرت له كأس حليب وانتظرت إلى أن شربه، فأخذت منه الكأس متمنية له نهاراً طيباً وأغلقت البوابة ثانية.

المهم هو أنها هنا تستطيع أن تسبح مجدداً.

هناك، من حيث أتت، لم تكن مضطرة في أي وقت من الأوقات للتفكير فيما إذا كان الخبز ثميناً لدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده.

لقد سمعت أن الناس في أماكن أخرى يضعون العجائز مثلها على شجرة ويتركونهم ليموتوا جوعاً.

المهم هو أنها عندما يحل المساء تستطيع أن تسبح مجدداً في هذه البحيرة الباردة ذات البريق الأخضر.

أراد حفيدها الصغير أن يخرج لعبة جرَّار كان قد حفر حفرة وطمرها فيها.

على الطريق عبر البستان إلى الكنيسة علقت طرحة العروس بأغصان شجيرات عنب الذئب.

زهرة الهندباء البرية هي نفسها في الوطن، والقبرات كذلك.

اللف والدوران.

عندما وضح أنها حامل أفرجت عنها أمها من التنور.

بعد إصابته صارت يده دائماً باردة جداً.

مساءً عندما تفك رباط شعرها الأشيب قبيل أن تدخل سريرها يكون شعرها ما زال مبتلاً.

الخشب الصلب يطول اشتعاله.

عندما يصير الإنسان عجوزاً فإن فمه ببساطة يتداعى.

تفاح مقابل إجاص.

في لحظةٍ ما يُقرع الصنج داعياً إلى المائدة. وعندها تعود الحفيدة من حمامها الشمسي على جسر القوارب صاعدة وهي تدندن لنفسها لحناً ما بصوت منخفض، مثلما كانت تفعل طوال حياتها، منذ أن كانت طفلة صغيرة. وهذا يعني إذاً أن الإنسان في أثناء الهروب يستطيع أن يحمل معه شيئاً، لا وزن له، كالموسيقا مثلاً. ■

نحتاج روسيا إلى أناس عظماء

إيغور زولتوسكي

ت: شاهر أحمد نصر



(حاور الناقد فلاديمير بوندارينكو الناقد المشهور إيغور زولتوسكي على أعتاب الذكرى السنوية 75 لميلاده).

زافترا ـ العدد رقم 10 (110) تاريخ 2005/10/15.

فلاديمير بوندارينكو: تهنئكم بحرارة هيئتا تحرير صحيفتي: «زافترا ـ الغد» و«دين ليتراتوري ـ يوم الأدب» وكل القراء، يا إيغور بيتروفيتش بمناسبة بلوغكم الـ75 سنة. الجميع يعجبون من استمراركم في الإبداع وكذلك من احتفاظكم بقدراتكم البدنية حتى هذه السن. ويتمنون أن يبدوا بهذه النضارة في مثل هذا العمر.

إيغور زولتوسكي: شكراً على التهنئة.

فلاديمير بوندارينكو: أتتذكرون القول المشهور «لو نبدأ الحياة من البداية...؟» تصوروا أنه أتيح لكم أن تعيشوا من جديد، ناسين الأخطاء اليومية الصغيرة والمصادفات، فما هي الأمور الرئيسية التي ترغبون في تغييرها، وسلوك طريق آخر؟

إيغور زولتوسكي: أنا لست نادماً على حياتي التي عشت. لا يوجد ما آسَف عليه، وأنا أشكر الله. ألوم نفسي على أمر واحد: فهمت متأخراً الأمر الذي كان بالإمكان الوصول إليه أبكر. كنت في طفولتي ماكسمالياً (من أتباع الحد الأقصى). علمتني الحياة منذ الطفولة أن أكون مستعداً للمقاومة. لقد علمتني القسوة عندما حرمتني من والديّ، وقذفتني في البداية في سجن الأطفال، ومن ثم في دار الأيتام. والإنسان في دار الأيتام إما يموت، إن كان ضعيفاً (وأنا لم أكن قوياً، فقد كنت طفلاً مدللاً في الأصل)، أو يتحول إلى ذئب صغير. كنت أجيب على أية محاولة للاقتراب مني بزمجرة خفيفة. لم أستطع أن أصبح قائداً في أوساط دار الأيتام لأسباب بدنية، لكنني استطعت الانغلاق وعدم السماح لأي كان بالاقتراب مني. وهذا ما انتقل معي لاحقاً في الحياة والأدب. حكمت عليّ الإهانات التي تلقيتها في الطفولة أن أحكم بقسوة على الناس، وعلى الكتب. هكذا كانت الحياة، سواء أسفنا أم لم نأسف على ذلك.

فلاديمير بوندارينكو: بالمناسبة لقد تعلمت منكم، الماكسمالية (أتباع الحد الأقصى) ناقداً. إنّ مدرسة البقاء على قيد الحياة التي اجتزتموها واجتازها معكم كل من فلاديمير ماكسيموف وفيكتور أستافيف...

إيغور زولتوسكي: بالمناسبة، تربطني صداقة معهما...

فلاديمير بوندارينكو: ... والأصغر سناً بقليل: إيغور شكلياريفسكي، ونيقولاي روبتسوف، ولينيد بورودين ـ اكسبتكم ليس الماكسماليزم وحده؛ بل والقساوة أيضاً. لقد كنتم جميعاً ذئاباً صغيرة، وغدوتم كلكم شخصيات قوية في الحياة وفي الأدب. قد يكون هذا المكاسماليزم ضرورياً في الأدب؟ أم أنّ اللطافة، والتسامح في التعامل مع الحياة والمساجلين المعترضين يسمحان ببلوغ الأفضل أكثر؟

إيغور زولتوسكي: لقد كان غوغول محقاً عندما قال الاستكانة ـ هي شعار المسيحي ـ لكن التساهل والتسامح غير مسموح بهما في النقد. التساهل هنا يعادل غش الذات، وغش القارئ أيضاً. أي ناقد أنت إن شجعت عديمي الموهبة؟ علماً بأن كلمة عبقرية واحدة غالية وثمينة بالنسبة إليّ. وأنا على استعداد لدعمها، وأعلم أنّ ملاطفة الكاتب على أي نجاح مهما كان بسيطاً يمكن أن تساعده. علماً بأنني غادرت وفارقت صفوف النقد الواقعي منذ مدة بعيدة.

فلاديمير بوندارينكو: قد تكون مفارقتكم حصلت حتمياً تقريباً. النقاد ـ هم مهندسون عسكريون ومهندسو ألغام، نادراً ما يكون عمرهم طويلاً. وهذا ما ينتظرني وزملائي على الأرجح. إن متابعة العملية الأدبية تزداد صعوبة عاماً بعد عام. من الضروري الاطلاع في الحد الأدنى على آلاف الكتب، وتصنيفها، وفهم جميع الاتجاهات، وجميع القمم الممكنة ـ يجب امتلاك طاقة هائلة لتحقيق ذلك. وأنت لست ناقداً ـ من دون معرفة العملية الأدبية. يمكن أن تقرأ ثلاثة، أو أربعة كتّاب محببين إليك، وأن تهزأ من خمسة مساجلين تكرههم، لكنّ هذا ليس نقداً. لا يكفي الشعور بالكلمة، ولا يكفي أن تقدر أنت نفسك على الكتابة بشكل غير رديء، من الضروري باستمرار رؤية العملية الأدبية بمجملها، حتى في الوقت الذي يقولون فيه إنّها غير موجودة. يقول هذا أولئك الذين ليسوا قادرين على متابعتها. وأنا، على الأرجح، على تخوم الخروج من النقد الجاري، وسأهتم بتاريخ الأدب، وبكتّابي المحبوبين، وحياة النوابغ، وغير ذلك. النقد الواقعي ـ عمل صعب جداً، وقبل كل شيء قراءة الكتب. يجب إخراج تلك اللؤلؤة النفيسة من تيار الوحل والعَكَر.

إيغور زولتوسكي: إنّكم محقون تماماً. يبدو لي دائماً أنّه من الضروري يا فولوديا (اسمحوا لي أن أدعوكم هكذا، كما اعتدت أن أدعوكم في الماضي عندما كنتُ مشرفاً على الاستديو الأدبي)، حتى مع المعرفة الدنيا بالعملية، (من الضروري) حمل قدة القياس العالية. لا ينبغي فقط تتبع الموهبة الكاذبة، كتتبع حربة صياد السمك لأي نوع من الكراكي، بل ينبغي أيضاً عدم فقدان الصرامة في الموقف من الذات.

فلاديمير بوندارينكو: تحدثتم مرة بشيء من الحسد عن الأدباء الشباب المتعلمين الحاليين. وأسفتم على أنكم لم تفوزوا بمثل هذا الرخاء في حياتكم. وقال لي الشيء نفسه فاسيلي إيفانوفيتش بيلوف ذات مرة؛ أثمن شعوره بالنقد الذاتي. ولكن عندما كان يتحدث عن أنه لم يحصل على القدر الكافي من الثقافة، حاسداً التعليم المبكر الذي حصل عليه أوليغ ميخايلوف، وفيكتور بيتيلين، وبطرس باليفسكي، استمعت إليه، ووافقته الرأي في بعض ما قاله، وفكرت متسائلاً: أين موقع فاسيلي بيلوف في تاريخ الأدب الروسي، وأين أوليغ ميخايلوف، أو بطرس باليفسكي؟ أنا لست ضد ثقافتهما، لكن هل حققا الكثير، وأين كمنت نواقصهما؟ أنا معاد لدود لما يسمى

بالموهبة الطبيعية، التي تؤذيها عملية الصقل بالثقافة العالمية. لكن ذلك النظام القاسي للبقاء على قيد الحياة، الذي كثيراً ما كتب عنه فيكتور أستافيف، جعلهم يرتقون إلى تلك القمم في الأدب، التي لم يصل إليها عملياً صِبْيَتُنا النخبويون. ومع ذلك فإنّ من يتعود على الحياة الناعمة للنخبة، يصعب عليه الانتقال إلى خندق الجنود، أو الاندفاع كالسيل الهادر في هجوم فوج الفرسان. من غير ذلك الانتقال، لا يوجد أدب كبير، بما في ذلك النقد الأدبي الكبير. لنأخذكم مثالاً، ولنأخذ مثالاً أيضاً بيلينسكي، الذي أخذ الجميع حالياً يشتمونه، وأبولون غريغورييف. لم تصبحوا في سن الثلاثين دكتوراً في العلوم، لكن هل بمقدور الدكاترة الشباب الحاليين أن يصبحوا شخصيات قوية؟

إيغور زولتوسكي: نعم كان بيلينسكي طالباً لم يكمل دراسته - وناقداً نابغة. استمع إليه غوغول، وبوشكين. وكان أول من قال عنهما ما كان واجباً على النقد الروسي أن يقوله. أنا فهم فاسيلي بيلوف. وحدثتني زيناديا شاخوفسكايا عن معاناة بونين، لأنّه لم يكمل تعليمه، إنّه لم ينه المدرسة الثانوية. قالت له: «إيفان الكسيفيتش أنت حائز على جائزة نوبل، وعضو فخري في الأكاديمية، وكاتب روسي عظيم». أما هو، ومع ذلك، فقد كان يخجل. يوجد مثل هذا الشعور عند أناس من جيلي، المعرفة والتعليم ليسا بدون فائدة، بما في ذلك معرفة لغتين، أو ثلاث. ومع ذلك فالشخصية، سواء في النقد أو في الأدب، أسمى من الثقافة الجامعية الوسط التي تنفصل عنها تجربة العقل والقلب.

فلاديمير بونداريتكو: ولا توجد أسس أخلاقية متينة، أضيف أنا، متذكراً إعجابكم السابق في مجلة «المشهد الأدبي» النقدية بالثقافة العالية لفيكتور يروفيف. وماذا أعطته معرفة إبداعات الماركيز دي ساد؟ تفكك كامل للشخصية. ومع ذلك، كيف أصبح هذا الذئب الصغير إيغور زولتوسكي ناقداً صلباً؟ أنا لا أؤمن بأنّ الموهبة يمكن أن تفقس بالجلوس على المؤخرة يومياً لمدة عشر ساعات وراء جهاز الكمبيوتر، أو بالإمساك بالريشة طوال النهار. إنها توهب من الأعلى. وعلى الإنسان أن يخمن ويلبي دعوة موهبته، وأن يؤدي رسالته. ويا للأسف، يولي العديد من الموهوبين من دون أن يفجروا مواهبهم ويحققوا ذاتهم. ما الذي جذبكم إلى النقد الأدبي، وليس إلى العلم الأكاديمي، ولا إلى الكتابة الأدبية؟ من المعروف كقاعدة، أن

الناس الذين يتوجهون مباشرة للدراسات العليا قلما يصبحون نقاداً واقعيين، مكتفين بتحقيق انطلاقات نادرة في الأدب المعاصر.

إيغور زولتوسكي: تركت أمي أثراً كبيراً علي، لقد أحبّت قراءة الكتب، وأعادت روايتها على مسمعي. وأنقذها ذلك في معسكر الاعتقال، حيث أعادت سرد جميع تلك الكتب باللهجة التي تستعملها السجينات. كانت امرأة متعلمة، على الرغم من أنها كانت من أسرة فلاحية.

فلاديمير بوندارينكو: ومن هي، ما أصلها؟

إيغور زولتوسكي: اسم أمي يانا يانوفنا، إنّها من أسرة بلغارية، من الفلاحين النازحين الذين رحلوا من صربيا إلى الشرق الأقصى. ولدت في الشرق الأقصى.

عاشت في دار ريفية أرضها ترابية، هاجمهم الهنهوز لأنهم كانوا على الحدود مع منشوريا. استطاعت أمي أن تنهي المدرسة الثانوية على الرغم من أن والدهم رماهم. وحببت الكتب إلي. قررت منذ الطفولة أن أعمل في الأدب. علمت أنّ الأدب هو مصيري. عندما كنت في الصف الثاني كتبت رواية، عن عازف كمان بدأ حياته كفرخ البط القبيح، ثم أصبح موسيقياً مشهوراً وحصل على وسام العلم الأحمر للعمل. كانت الأوسمة وحملة الأوسمة في ذلك الحين يحظون بتقدير عظيم، والصبية مولعون بهم... كانت تلك أولى محاولاتي لكتابة شيء ما. وبالمناسبة، من الجدير بالذكر، أنّه وعلى الرغم من أنني كنت ابن «عدو الشعب» ـ وهذا من مفارقات ذلك الزمان ـ فقد أنهيت المدرسة المسماة باسم لينين في كازان، في المدرسة التي درس لينين نفسه فيها، ونلت الميدالية الفضية. ومن ثم درست في جامعة كازان التي انتسبت إليها من غير امتحان. اقترحوا على أن أكمل تعليمي في الدراسات العليا، ولكنني ذهبت لأعمل معلماً في الشرق الأقصى. أتفهم، يا فولوديا، كيف تمت المواءمة بين الانزعاج من السلطة، والشعور الحار والصادق بالرغبة في خدمة الشعب. هكذا تمت تربيتنا، وهكذا ترعرعنا وكبرنا، مهما كتب اليوم عن ذلك الزمان. هكذا كانت أمي تفكر، وأبي، أيضاً، كان كذلك... لقد خدم الوطن، كان يعمل في جهاز المخابرات الخارجية.

فلاديمير بوندارينكو: على الرغم من فارق السن، أستطيع القول إنه وفي أسرتي حصلت أمور متشابهة؛ فأبي، كان أوكرانياً، ولم يكن مصادفة وجوده في البداية في المراحل الأولى من بناء البام (الخط الحديدي المنفذ عبر سيبيريا والواصل إلى بحيرة البايكال ـ المترجم)، كان ذلك قبل الحرب (العالمية الثانية ـ المترجم)، ومن ثم في ورش بناء الطريق الواصلة بين مورمانسك والفولغدا، التي أمنت (نقل وإيصال) جميع الشحنات التي يرسلها الحلفاء. ولم أعرف في الحياة روسياً أكثر وطنية من والدي.. كان الحقد الذي يضمره الكثيرون نتيجة أخطاء وعدم صحة تصرف السلطات، لا يعممونه على البلاد بأسرها وعلى الدولة بمجملها.

ولم يكن الوحيد الذي اصطدم على صعيد الدراسة بمثل تلك المفارقة النموذجية، فلقد كان بعض آباء أو أمهات الأصغر سناً الذي ينتمون إلى جيل «الأربعينيات» في معسكرات الاعتقال، ومنهم من أعدم رمياً بالرصاص ـ كما حصل مع والد ليونيد بُرودين، وألكسندر فامبيلوف، وفالنتين أوستينوف، لكنّهم جميعاً حصلوا على التعليم العالي. أما فصل بينيديكت يروفييف من جميع المعاهد، على سبيل المثال، فأنا لا أعزوه إلى اعتقال والده. لقد كان ذلك نتيجة أعماله. وماذا تعلمون عن والدكم، أين عمل؟

إيغور زولتوسكي: عمل فيما وراء الحدود. في عام 1924 أنهى أكاديمية قيادة الأركان، عرف ست لغات، عمل في جميع أنحاء العالم. صدر الآن كتاب «المخابرات الروسية الخارجية»، ولأول مرة يرفعون السرية عن اسمه.

وسافرت أنا كوطني إلى تلك الأصقاع النائية، إلى محطة آمور... أمر ستالين ببناء نفق على الشاطئ تحت الآمور؛ كي تسير القطارات تحت الماء في حال قصف الجسر. قام المحكوم عليهم والمنفيون بحفر النفق الذي لم تعد من حاجة له بعد النصر. لقد عاشوا في براكات، حيث أسكنونا بعد إزالة المعسكر. تم تحويل مطعم المعسكر السابق إلى مدرسة. بدأت العمل في المدرسة. علمونا في الجامعة اللغة اللاتينية، واللغة البولونية، واللغة السلافية القديمة، ولكن لم نكن نحسن التعامل مع الأطفال. بالتالي لم أكن مكتفياً بالمرة مع العمل بصفة مرب. وبدأت الكتابة في المدرسة... ابتعدت مباشرة عن كتابة القصة والرواية، معترفاً بأنني لا أمتلك الموهبة الفنية. علماً بأنّ مقالاتي النقدية لا تفتقد إلى بعض الصور المجازية الفنية. عُقدت

في عام 1961 في بيريديلكينو ندوة للنقاد الشباب. حضر الندوة كل من أوليغ ميخايلوف، وليف أنينسكي، أدولف أوربان، والمرحوم يوري بورتين. رعانا النقاد السوفيت الكبار المبجلون. وألهمونا روحياً بقيم الإقدام والجرأة والحرية، معتذرين عن خطاياهم السابقة. بحث عني كورني إيفانويتش تشوكوفسكي ودعاني لزيارته في داره الريفية، وقرأ مقالتي «رابير هاملت»؛ حيث تعامل بخشونة واضحة مع كتابات أترابي. وباركني، قال لي تشوكوفسكي: دع كل شيء جانباً واحترف النقد. ومع ذلك فلقد كتبت قصة تدور حول هروبنا من دار الأيتام في سيبيريا في آذار (مارس) 1944. كان ذلك الانحراف الوحيد عن الصنف الأدبي الذي اخترته. تتلخص وجهة نظري فيما يلي: إذا كنت تحكم على الكتاب، وفضلاً عن ذلك تتبارى معهم في مضمارهم، فيجب عليك في الحد الأدنى أن تكتب أفضل منهم.

فلاديمير بوندارينكو: يباغت إغواء الكتابة الروائية والشعرية أي ناقد من حين لآخر. ولتجاوز إغواء الكتابة الروائية هذه يجب أن تكون قوياً، وواثقاً من نفسك، ومن موهبتك النقدية، ومن ذائقتك الفنية، وواثقاً من الدور الرفيع للنقد كما هو، وهذا ما تتحلى به أنت، أو ميخائيل لوبانوف، أو ليف أنينسكي، أو يوري سيليزنيوف ومارك شيغلوف اللذان قضيا باكراً. يمكن، على الأرجح، اللعب (المقصود هنا بالكتابة ـ المترجم) مرة أو مرتين، ومعالجة مسألة كيف يحصل ذلك، لكن إن لم تكن مؤهلاً لتبوؤ القمة الفنية، فهل يستأهل الأمر التمرغ في صفوف المتوسطين؟ فضلاً عن أنّ موهبة النقد، من وجهة نظري ـ موهبة نادرة جداً. يوجد الكثير من الكتاب الموهبين، والشعراء الموهوبون أقل من ذلك بكثير، وتجد دائماً تقريباً ـ أفراداً قلائل من النقاد الموهوبين، أما النقاد المتوسطون وغير الموهوبين جداً كفلاديمير نوفيكوف، على سبيل المثال، فهم وحدهم من يغيرون بسهولة الصنف الأدبي الذي يمارسونه، من دون أن يصلوا في أي منها إلى القمة. عندما تفهم قيمة النقد الأدبي العليا، خاصة في روسيا؛ حيث يرتبط دائماً بالحياة الاجتماعية، وبدور المفكر، يصبح من غير الممكن رفض هذا الدور، مهما رفع مئات المرات سؤال: ما الحاجة إلى النقد الأدبي. وبالمناسبة، ما هو جوابكم على هذا السؤال المبتذل؟

أمن المعقول، عملياً، أن يتجه الفاشلون في الأدب بحسرة نحو النقد الأدبي؟

إيغور زولتوسكي: النقد الأدبي ـ هو الشقيق الحقيقي للأدب. لم تعرف روسيا علم الأدب. لم توجد تقاليد العلم الأدبي. والنقاد الأدبيون كانوا: بيلنسكي، وبيساريف، ودوبرولوبوف، وإينوكينتي أنينسكي. علماً بأنه اعتباراً من بوشكين، وحتى بلوك، لم يتأفف أو يشمئز أحد من العظماء من هذا الصنف الأدبي. النقد الأدبي كان الشقيق الحقيقي للأدب، وعاش معه في مستوىً واحد. طبعاً يتعلق النقد الأدبي بالأدب، كما أن الأدب يتعلق بالنقد.

فلاديمير بوندارينكو: وفضلاً عن ذلك، يعد النقد في زمن الفراغ الأدبي جسراً بين نهضة أدبية وأخرى، لأنه يمتلك دائماً ما يمكنه الاستناد عليه، على الماضي العظيم، مدركاً ومناقشاً الثوابت الأدبية للعصور الماضية... وبهذا بالذات لا يسمح النقد بخفض مستوى مقياس قمم الأدب ذاته، والمستعدة للاعتراف بالقمم التي وصل إليها، لنقل، رادزينسكي، ودونتسوفا؛ فالنقد وحده هو الذي لا يسمح لهما بالشعور أنهما كلاسيكيان جديدان، بغض النظر عن أي رئيس دولة يطري إبداعهما.

إيغور زولتوسكي: النقد ـ هو أدب الفكرة المركزة. الذي يمتلك رؤيته ليس، فقط، عن كتابات الكاتب المحددة؛ بل ومن خلالها عن الحياة. تؤلمني اليوم رؤية النقد، وقد تحول إلى علم تطبيقي، وإلى نقد بالتوصية للمداهنة والاسترضاء، خادماً أكياس النقود، بما في ذلك الأدب.

فلاديمير بوندارينكو: نعم، تحول قسم من النقاد الشباب الحاليين إلى تجار، وإلى مندوبين تجاريين متجولين للبضاعة الأدبية سريعة العطب. ولكي لا تتعفن هذه البضاعة سريعة العطب، من الضروري وضعها في التداول والدوران بسرعة، وغرسها في الوعي العام، فجميع المخازن ممتلئة بأطنان من بضاعة الكتب، التي تتطلب التسديد لتخزينها. من الأجدى والأربح بالنسبة لدور النشر اكتراء واستئجار مسوقي كتب فطنين لقاء مبالغ محرزة. لقد اختفى، تقريباً، النقد الجدلي المتبصر المرتكز على أسس سليمة، وذلك في الصحف من كلا الصفين: الوطنية، والديمقراطية على حد سواء.

اختفت تراتبية الموهبة الأدبية، عندما عرفوا وحددوا بشكل مدهش سعر كل من بلاتونوف، ودومبروفسكي، وراسبوتين. وكذلك الأمر بأخذ: سارتاكوف مع تشاكوفسكي بالجملة، وعندما لم يستطيعوا إعلان الكاتب الروائي المشهور

والمتمكن أنتولي ريباكوف عبقرية أدبيةً. أما الآن فلقد أصبحوا يعلنون عن الكتب كما يروجون ويعلنون عن حفاضات البامبرس أو عن مشروب البيرة «الجبابرة الثلاثة».

إيغور زولتوسكي: نعم، يمكن تقديم مثل هذا الأدب مع البيرة فقط. هذا نوع من النقد بالتوصية الذي لا أستطيع أن أعده نقداً. يجب أن يكون الناقد مستقلاً؛ مستقلاً عن الكاتب، الذي يكتب عنه، وعن دار النشر. النقود ضرورية للجميع، لكن يجب تحصيلها ليس بهذه الطريقة. حصل وإن تعرضت أكثر من مرة لهذا النوع من الطلبات. بالمناسبة أريد أن أذكر بالعرفان غيورغي موكيفيتش ماركوف، الذي ساعدني في إصدار كتاب عن غوغول، لولاه لما صدر الكتاب. كان قائداً بارزاً في مرتبة وزير اتحادي. اتصلوا بي من دار نشر «سوفيتسكايا روسيا»، بعد دعمه للكتاب عن غوغول، واقترحوا علي تأليف كتاب عن ماركوف، قلت إنني لن أقوم بذلك. وثانية عليّ إعطاء ماركوف حقه: بقيت علاقتنا كما في السابق. والآن أتلقى مثل هذه الاقتراحات. وكنت أحتقر نفسي لو التفت إليهم. وفي شبابي، يا فولوديا، لم أسع للتعرف إلى الكتّاب الذين أكتب عنهم. هذا يعيق دائماً. إن صادقتهم، فأنت ملزم بشيء ما نحوهم، ولن تستطيع قول شيء ما حتى النهاية.

فلاديمير بوندارينكو: هذه ميزة رائعة عند النقاد الشباب الجسورين والجريئين. عندما بدأت الكتابة عن كيم، وماكانين، وبروخانوف، وليتشوتين وغيرهم ممن يسمون «الأربعينيين»، لم أكن أعرف أحداً منهم. وتتغطى، بلا إرادة خلال السنين وعشرات السنين من الحياة الأدبية بالمعارف والصداقات، ويصبح عدد من لا تعرفهم من الأدباء الكبار قليلاً جداً، وتصبح الحرية التامة قليلة. يمكن، ويجب ألا تنافق، لكن أحياناً، ويا للأسف، تسكت عن بعض العيوب، وتكتب ملمحاً: علماً أنّ، أو: بالمناسبة. إن أردت مزيداً من الحرية فانتقل للكتابة عن الشباب الذين لا تعرفهم، أو توغل في تاريخ الأدب؛ حيث تستطيع بحرية التعبير عن آرائك وشكوكك. تغني، من جهة، معرفة حياة الكتّاب، وعملية إبداعهم، وتمنح معرفة إضافية لظهور هذه الشخصية الأدبية أو تلك، ومن جهة ثانية، تستعبد الناقد. تصوروا أنكم تكتبون عن صديقكم العزيز واللطيف غيورغي فلاديموف، وتتذكرون لقاءاتكم معه، هل تكونون عندئذ أحراراً في تصوراتكم النزيهة عن إبداعه؟

إيغور زولتوسكي: الأمر كذلك في الإجمال. علماً بأن الأمر مع فلاديموف يختلف. جاءني ناشره. لقد أحبّ فلاديموف كثيراً، وطلب كتابة مقدمة لكتابه المؤلف من أربعة مجلدات ـ قرر طباعة أربعة مجلدات. كتبت مقالاً كبيراً. اعترفت بأنّ «روسلان المؤمن» شيء رائع، وعاينت ما تبقى من كتبه بعين الناقد. طلب غيورغي فلاديموف عدم طباعة هذه المقدمة. وكتبها ليف آنينسكي. أعرف فلاديموف، وأحترمه، ولم أستطع أن أجبر نفسي على أن أكتب دفاعاً أو منافحة.

فلاديمير بوندارينكو: وأنتم على تخوم الاحتفال اليوبيلي هل تستطيعون تسمية أفضل ما كتبتم؟ وما هي الأمور التي تريدون التخلص منها بكل رحابة صدر، عادين إياها غير موفقة إبداعياً؟؛ أي، ما هي نجاحاتكم، وإخفاقاتكم من وجهة نظر اليوم؟

إيغور زولتوسكي: أستطيع أن أعد من الإخفاقات التجربة الأدبية غير الناضجة. ليس لعدم إعجابي ببعض الأفكار المصوغة هناك؛ بل لأنّها مكتوبة بشكل ضعيف. لا تعجبني لغة مقالاتي الأوائل. «الشاب المعاصر» أو «دفء النعيم» ـ ما هذا إنها مجرد مفاهيم عامة مجردة. علماً بأنّ كتاب «دفء النعيم» كان، ولنقل، مقالاً عن إبداع فاسيلي بيلوف، وانا لا أتنصل من هذا المقال. أو «النصل إلى الداخل» ـ عن قصة أندريه بيتوف ـ تسمية سخيفة ومغالية في التزويق. يبدو لي، يا فولوديا، أنني تعلمت الكتابة الآن فقط. أصبحت أكتب ببساطة ووضوح. نحتُ في شبابي العبارات بإيقاع، كجهاز التلغراف. كان الشكل في المرتبة الأولى بالنسبة إلي، وتعلق بالنماذج الأدبية في حينه. ما كتبته في السنوات الأخيرة يبقى بالنسبة إلي كما هو من دون تغيير.

وقد توصلت إلى آرائي متأخراً عما يجب. لذلك أنا الآن لست زوييل[1] وأنا أتحدث عن نفسي شخصياً الذي يحيل أي كاتب من الكتّاب إلى الطرد والإلغاء. حتى الردود المسممة عن الأدب المعاصر أحاول أن أنهيها بتسامح ما. أمد يدي على كل من كتبت عنهم. أفضل كتبي على ما أعتقد كتاب عن غوغول.

(1) زوييل: فيلسوف ناقد وخطيب إغريقي من القرن الرابع ق.م. ممثل النقد المبكر لأعمال هوميروس. أصبح اسمه في القرن التاسع عشر رمزاً يكنى به عن الناقد الحاقد المماحك الذي يلجأ إلى السخرية القارصة.

فلاديمير بوندارينكو: كيف وصلتم يا إيغور بيتروفيتش إلى غوغول؟ ناقد جدلي حاد، وماكسيمالي (من أتباع الحد الأقصى)، لم تعد ذئباً صغيراً؛ بل أصبحت ذئباً قوياً صلباً، أحد قادة النقد الأدبي الذين لا يستهان بهم، وفجأة يخرج من ماكسماليته (حدوده القصوى) إلى تلك الشخصية اللغز المبهم المسيحي الصوفي: نيقولاي غوغول؟

إيغور زولتوسكي: عانيت من مصير معقد في نهاية الستينيات. ظهرت في موسكو، حيث وجد العديد من الأحزاب والمجموعات الأدبية. لم يقبل بي في حينه «اليساريون» في «نوفي مير» (مجلة العالم المعاصر - المترجم)، كتبت مقالات نقدية عن يوري بونداريف الذي كان ينشر هنالك رواياته، وعن رواية باوستوفسكي المنسية، قائلاً إنّ ذلك جيليه فواكه (مارمالاد) وليس أدباً، وعن قصيدة يفتوشينكو «محطة براتسك الكهرمائية»، التي أخذت منها بالذات مقبوساً وصفتها به: «اسمها السطح». فوضعوا اسمي مباشرة في لائحة المخربين. وفجأة تظهر مقالتي عن رواية يوري دومبروفسكي «حارس الأنتيكات القديمة»، التي لم يجرؤ أحد أن يكتب عنها. ظهر المقال في مجلة «سيبيرسكيه أوغني» (أضواء سيبيريا). وأخذ «اليساريون» يتساءلون: من هو هذا النموذج؟ أهو «معنا» أم «ليس معنا». وتبين أنني لست في أي حزب. كنت بمعزل عن الجميع. وفكرت في لحظة ما بعبثية أعمالي النقدية وعدم جدواها. عبثية الطلقات السريعة وعدم جدواها. لم يعد الهواء يكفيني. ورغبت في التوقف عند شيء ما عظيم.عندئذ دخل غوغول إلى بيتي.

قصدت الأرشيف. سافرت إلى كييف، وأخذت أقرأ رسائل غوغول. وبعدئذ عملت طويلاً في المكتبة التاريخية. فهمت ووعيت أنّه يجب عليّ إنهاء جامعة جديدة. وبفضل غوغول ولجت القرن التاسع عشر. وأصبحت أنظر إلى كل شيء بشكل مغاير، من قمة أخرى، بما في ذلك إلى نفسي. وعمدت في هذه السنوات بالتحديد في كنيسة القديس بيمين في نوفوسلوبودسكي. لم يكن ذلك عملاً أدبياً؛ بل وحركة روح. للبدء أتلفت مسوداتي، ولم أحصل على شيء. وانتهى الأمر بأن أصبت بالرعاف (النزف الدموي) هنا في بلدة بيريديلكينو، فسارع غريشا بوجينيان، فليكن مثواه الجنة، وحملني على أكتافه ونقلني إلى المستشفى. ومهما بدا الأمر غريباً فإنّه، يا فولوديا، وعلى الرغم من مرضي الشديد، كانت تلك أسعد سنوات عمري، وبدأت

بشكل مغاير تماماً عملياً كتابة كتاب عن غوغول الذي اكتشفته. علقت صوره على جميع جدران الغرفة، وتجولت في جميع الأمكنة التي عاش فيها. أسير في شارع بوغودينسكي؛ حيث عاش مرة هناك، ويبدو أنّه سيظهر لي تواً من زاوية ما. وأنا أشعر الآن بحضوره. إنّه عمل عظيم وثقيل، وسعادة عظمى. أنهيت الكتاب في عام 1976، صدقني، يا فولوديا، سجدت على ركبتي وشكرت الله.

فلاديمير بوندارينكو: هل تستطيعون القول، يا إيغور بيتروفيتش، أي غوغول أقرب إليكم ـ غوغول المالاروسي (ماليا روس: روسيا الصغرى، وهو اسم أوكرانيا الحالية، وكانت جزءاً من الإمبراطورية الروسية، كتب غوغول باللغة الروسية وأعتقد أنّه لم يخطر في باله أن يسأل نفسه إن كان روسياً أو أوكرانياً، مثله مثل جبران الذي كان يعد نفسه سورياً، أما بعض المتعصبين القوميين الأوكرانيين الحاليين فيجهدون لنزع أية صبغة روسية عن غوغول وعن كتاباته، ـ المترجم) مع كل الشيطنة ومرح الأزمنة الأسطورية في «أمسيات في العزبة» قرب ديكانكي، أم غوغول الآخر، البطرسبورغي (عاش الكاتب في مدينة بطرسبورغ ـ المترجم)، زمن «المعطف» «الأنفس الميتة»؟

إيغور زولتوسكي: الأقرب إليّ حالياً طبعاً، غوغول في سنواته المتأخرة، غوغول الذي قرر كشف روحه للقراء. خرج على الناس بـ«اعترافه» وبـ«مختارات من مراسلاتي...» وماذا جنى؟ الشتم والسخرية!..

فلاديمير بوندارينكو: هذا ما يحصل دائماً، لقد سخروا من تولستوي، ومن خطاب سولجينيتسين في مجلس الدوما. هذا هو تعليمنا؛ بل والتعليم العالمي.

إيغور زولتوسكي: وأنا أردت الدفاع عنه! على الرغم، طبعاً، من أنّه ليس في حاجة إلى من يدافع عنه. لنفترض أنّه لم يخلق البطل الإيجابي الذي جهد جميع الكتاب الروس لخلقه. لكنّه نفسه أصبح ذلك البطل. أنا على ثقة أن الأبطال الحقيقيين في الأدب الروسي ـ هم مبدعوه. إنهم جديرون أن نحني احتراماً لهم. لقد عاشوا حياة لائقة وعزيزة.

فلاديمير بوندارينكو: والآن، ألا توجد لديكم رغبة في الدفاع عن غوغول في وجه الهجوم عليه في أوكرانيا، وفي وجه ذلك الهجوم اللغوي في تلفازنا؟

إيغور زولتوسكي: يعرضون الآن ذلك الفيلم عن «الأنفس الميتة». لا أستطيع القول إلا أن هذه خساسة وسفالة. منذ مدة ليست بعيدة قرأت كتاب يو. بارباش، الموظف الحزبي الرفيع السابق، حول شيفتشينكو، وغوغول. إنّه يبرهن أن شيفتشينكو أرفع مكانة من غوغول من جميع الجوانب. أولاً: ككاتب. وثانياً كوطني غيور على بلاده. لقد (خان) غوغول وطنه أكرانيا، أما شيفتشينكو فلم يخنه. ويقدم مقتطفات من الترجمة الجديدة لميخائيل شيفتشينكو. عرفنا شيفتشينكو من الترجمات الملطفة لـ: ريلسكي، وتيتشني وغيرهما من الشعراء السوفيت. والآن يعيدون ترجمته. وما أكثر الكره وعدم المحبة في أشعاره لروسيا وللإنسان الروسي بشكل عام؟ من أين كل ذلك؟ لقد ساعده الناس الروس - جوكوفسكي، وليسكوف. حتى بيلينسكي عطف على مصيره، واستغرب عندما أخذ شيفتشينكو يشتم الإمبراطورة. والآن يدرسونه في أوكرانيا ككاتب أجنبي. ترجموا إلى الأوكرانية «تاراس بولبا»؛ حيث يستبدلون عبارات القوزاق التي يلفظونها وهم يقتلون: «لتحفظ الأرض الروسية!»، بالهتاف بصوت عال: «لتحفظ الأرض الأوكرانية!». تجادلت مرة مع الشاعر دميترو بافلتشكو، أحد رواد الاستقلال، فأكد لي أنه في زابوروجسكي سيتشي عاش الأوكرانيون وحدهم. دحضت رأيه قائلاً: أولئك كانوا فلاحين فارين من روسيا. أعتقد أن الأدب الأوكراني يخسر من مثل هذه الاعوجاجات. لقد خرج إلى العالم من خلال اللغة الروسية.

فلاديمير بوندارينكو: أعتقد أنهم يتجهون ليصبحوا شعباً إقليمياً ذا ثقافة إقليمية، لكنهم اقتطعوا الأرض، والروس وأي شعب آخر كالإمبراطورية العظمى. إنهم ليسوا شعباً إمبراطورياً، وأعتقد أنهم لن يهضموا ذلك الكم من الشعوب الغربية. تناقشت مصادفة مع أحد قادتهم المتطرفين، قلت: كان عليكم أن تتخلوا بأنفسكم عن كل الأراضي التي يعيش فيها الموسكوفيون، وعن القرم، وأوديسا، والدنباس، لتعززوا استقلالكم الذاتي. لن تتم أوكرنة (من كلمة أوكرانيا - المترجم) الثقافة الروسية الإمبراطورية من أوديسا حتى القرم، ومن الدنباس حتى خاركوف، وحتى كييف نفسها. ويوجد الملايين من الأوكرانيين الجدد يعيشون في روسيا باحثين عن العمل، إنّهم بلا إرادة يتروسون (يصبحون روساً). لا أحد في أوكرانيا نفسها يقرأ الكتاب الأوكرانيين، تمعن في محال بيع الكتب حتى في كييف، وينتابك الذعر، وحتى لفوف. لا يوجد في أوكرانيا بكاملها شريط فيديو واحد باللغة الأوكرانية، لا

يشترونه، والسوق لا يأخذه. في العهد السوفيتي كنت تجد الكتب باللغة الأوكرانية في الواجهة، أما الكتب باللغة الروسية فكانت في الزوايا، أما اليوم فالكتب الروسية في الصفوف الأولى.

إيغور زولتوسكي: عندما عشت في فاسيلفك، في القرية التي أقمنا فيها متحف غوغول، وجدت أناساً رائعين يعيشون حولنا، لم تنتبهم أية عداوة تجاه الروس. جسد واحد، أسرة كبيرة واحدة. والذي يحصل لها الآن ولغوغول يدعو للحزن والمرارة.

فلاديمير بوندارينكو: سنضطر إلى السفر إلى روما؛ حيث يوجد أيضاً العديد من الأمكنة الغوغولية. مما لا شك فيه أنكم كنتم في شارع تريفي في روما؛ حيث يوجد توقيع غوغول في المقهى، الذي يصل سعر فنجان القهوة فيه إلى 5 يورو؛ حيث كتب «الأنفس الميتة». لم آسف على تلك الخمس يوروات كرمى لغوغول، جلست على كرسي تحت توقيع غوغول وشعرت بنفسي وكأنني في روسيا.

إيغور زولتوسكي: نعم في أي مكان عاش غوغول عاشت روسيا. وغوغول الروماني ـ هو غوغول الروسي الأصيل.

فلاديمير بوندارينكو: أنا ضد ذلك التصنيف وتلك الجدولة الأمريكية حول المراتب: أول، ثان، ثالث... ولكن إذا أخذنا أربعة، أو خمسة من أكثر الكتّاب الروس شهرة في العالم: غوغول، وتلستوي، ودوستيفسكي، وتشيخوف، وتورغينيف، ويمكن أن يكون ليسكوف (لا أعد الشعراء: بوشكين، وليرمنتوف، وتيوتشيف، وغيرهم)، فما الذي يميز غوغول من وجهة نظرك عن باقي عظماء أدبنا الروسي؟

إيغور زولتوسكي: أعتقد أنّه مع غوغول تبدأ مسيحية الأدب الروسي السوفيتي. طبعاً، فيودور دوستيفسكي ـ تلميذه، فجميع المواضيع التي طرقها في كتبه أخذها من غوغول. حدد غوغول جميع مواضيع روايات دوستيفسكي. فعالج في «مختارات من مراسلاتي مع الأصدقاء» ـ مسألة الخطر المخيف من سلب الشعب إيمانه بالرب، ومسألة «عجرفة العقل»، ووبال التعصب. وهنا كان غوغول، على أبعد حد، في كتاباته النثرية شاعراً. كان دوستيفسكي محللاً وعالماً نفسياً وعصبياً، لقد غاص في أغوار النفس الإنسانية وخباياها وأسرارها، غير أنّ الإنسان لا يستطيع أن يبقى في

الأغوار، لأنه يصاب بالعمى من العتمة الدائمة. السلبيون، والمتشككون، والذين يعيشون في الأعماق، أكثر إقناعاً عند دوستيفسكي من الذين يواجهونهم. هذا بالتحديد ما يفسر شعبية دوستيفسكي في الغرب: ترتبط شعبيته هذه ليس في أنّ دوستيفسكي فضح «الشياطين» وتنبأ بالمستقبل؛ فحسب، بل وفي أنّ أبطاله السلبيين قريبون من الوعي المعاصر للإنسان الغربي. إنّه شكاك ومحبط. إذا استوطن وسواس سمير دياكوف[1] في نفس كل إنسان، فبماذا سيأمل. كتبت مقالة عن تلتسوي وتشيخوف. وبالتحديد عن علاقاتهما الروحية. أنتم، يا فولوديا، ذكرتم نيقولاي ليسكوف. إنّه كاتب عظيم. كتب ليسكوف «الناسك»، وبالمناسبة، فقد نشر في المجلة نفسها التي نشر فيها كتاب «الشياطين» لدوستيفسكي، في مجلة «روسكي فيستنيك». لم يكتب دوستيفسكي مثيلاً له. من هنا تتفجر حزمة الضوء. ومن الممكن، أنه لهذا السبب لم يكن دوستيفسكي محبوباً من قبل الشعب كاتباً. أما تلتسوي فقد كان وليرمنتوف، وبوشكين. وحتى غوغول، وتشيخوف... أما دوستيفسكي فلم يحبه الشعب بجمهوره الواسع ولم يكن يعده من كتابه المفضلين، لم يقرأه ككاتب. إنّه كاتب الإنتلجنتسيا. توجد استثناءات بالطبع. «قصة عن بطل شاب»، التي كتبها في سجنه في قلعة بيتروبافلوفسك، عمل رائع، عن الحب الأول الذي عالجه صبي لامرأة ناضجة، يشبه الأعمال التورغنيفية. (نسبة إلى الكاتب الروسي تورغينيف - المترجم). أعلن دوستيفسكي من بداياته أنني سأسحق الجميع بقدمي (أي كل من سبقه وعاصره). نعزو ذلك إلى حماسة الشباب، لأن خط الأدب الروسي كان واحداً بصرف النظر عن أي شيء. ويبعث غوغول في تولستوي، في اليوميات، يتركز السخط والتبرم على الفن، ووحده لا يكفي لتغيير شيء ما في الحياة.

فلاديمير بونداريكو: هذا، من وجهة نظري، تقليد أدبي روسي صرف. لم ينتصر الاتجاه الجمالي أبداً. هاهو إيغور سيفيريانين يختتم بأشعار عن الوطن، وها هو تشيخوف يجول في جزيرته ساخالين. وداس مايكوفسكي على عنق أغنيته الشخصية. ولم يسمح ألكسندر سولجينيتسين لنفسه أن «تتدلل وتلهو» في الزخرفات الفنية الصرف. هذا، ولم أتحدث بعد عن ليف تلستوي، الذي رفض إبداعه الشخصي، مقتحماً ومتوجهاً إلى الشعب مباشرة. ولم يكتب نيقولاي غوغول مصادفة

(1) سمير دياكوف: الابن الذي يقتل أباه في رواية «الأخوة كارامازوف».

«مختارات» من «مراسلاته»... يبحث العباقرة والمبدعون الروس، حتى أقصى حد في الإبداع الفني، عن سبل الحديث المباشر مع شعبهم. وليس مصادفة أن يوسف برودسكي نصير الجمالوية في الفن كتب قصيدته «الشعب»، التي عدّتها آنا أخماتوفا قصيدة عبقرية.

قلتم، يا إيغور بتروفيتش، إنكم أتيتم إلى نيقولاي غوغول للتنفس من قتامة الأدب الجاري وظلاميته. ها قد أصبح القرن العشرون الآن تاريخاً. «لا يُرى الوجه، وجهاً لوجه، بل يرى الكبير عن بعد». ماذا تستطيعون القول عن الأعمال الأدبية العظيمة في القرن العشرين، من على بعد القرن الواحد والعشرين؟ ألا يمكن أن يكون أدب القرن العشرين بمجمله ليس أقل أهمية من أدب القرن التاسع عشر؟ أم أنكم تنظرون بشك وريبة إلى المحصلة الأدبية في القرن العشرين؟

إيغور زولتوسكي: أثمن عالياً في القرن العشرين أدب «قصص الريف»، التي كتبت عنها كثيراً. لقد أطال هذا الأدب حياة اللغة الروسية لمئة عام، هذه اللغة التي تموت حالياً مع الفلاحين. هؤلاء الكتاب الرائعون هم فاسيلي بيلوف، وفالنتين راسبوتين، وفاسيلي شوشكين، وفيكتور أستافيف، وفيودور أبراموف. لقد تابعوا التقليد العظيم لمن سبقهم.

أما القامة الكبيرة في القرن العشرين التي تعادل، من دون شك، غوغول ودوستيفسكي ـ فهو أندريه بلاتونوف. ابن حرفي السكك الحديدية، الذي آمن بالثورة العالمية، وعدّ الشيوعيين ـ أناساً هبطوا على الأرض بإرادة المسيح. رأى في لينين رسولاً من الله. لقد أكسبت المأساة والقنوط والإحباط التي مرت بأندريه بلاتونوف، والذي فهم ماذا حصل، أكسبت جميع كتبه العظمة. لقد انتقل إلى القرن الواحد والعشرين من غير خسائر، خلافاً للكثيرين من معاصريه. إنّه القمة العليا في الأدب الروسي في القرن العشرين... يأتي بعده «الدون الهادئ» لشولوخوف، الذي أحبّه كثيراً أيضاً. وفلاديمير نابوكوف، خاصة في روايته «بن فينيستر» التي صدرت باللغة الروسية تحت اسم «تحت إشارة المولودين غير الشرعيين». يعد البعض ميخائيل بولغاكوف الكاتب العظيم في القرن العشرين. أعتقد أنه روائي رائع. تنحني رواية «المعلم ومارغريتا» التي يطريها الجميع، بلا قيد ولا شرط، أمام العمل الكلاسيكي «الحرس الأبيض».

فلاديمير بوندارينكو: هنا أنتم تتطابقون في الرأي مع يوسف ستالين. بالمناسبة، كما تذكرون كنا قد ناقشنا كل هذه المآرب الشيطانية عند بولغاكوف في استديونا الأدبي؛ حيث وضعت أنا الرواية المسيحية بالمطلق «الحرس الأبيض» في مواجهة رواية «المعلم ومارغريتا». بدا له الشيطان أكثر نبلاً من السلطة السوفيتية.

إيغور زولتوسكي: أذكر مناقشاتنا تلك. لكن نجد في القاموس الموسوعي الذي صدر منذ ثلاث سنوات صورة لبولغاكوف، ولا نجد صورة لبلاتونوف.

فلاديمير بوندارينكو: قد لا نكون ابتعدنا زمنياً بعداً شاسعاً عن الذين غادرونا. فضلاً عن أنّ العملية لنشر روح الهزل والفكاهة عامة تقود الشعب إلى الابتهاج والإعجاب بالهجاء والسخرية البوغالكوفية. يقرنون رواية «العجل الذهبي» لـ إيلف وبيتروف مع رواية «المعلم ومارغريتا» من حيث المستوى. فكرت، قد يكونون على حق، وهاتان الروايتان في المستوى ذاته، وموضوعهما واحد. كان فادي بولغارين في وقت ما أكثر شعبية من بوشكين، وبوبوريكين أكثر شهرة من تشيخوف. أعتقد، مع احترامي الفائق لميخائيل بولغاكوف، سيتم تحديد مكانته القانونية في الأدب مع الزمن، طبعاً، بعد شولوخوف وبلاتونوف. بل وبعد نابوكوف. فالناس الحاليون يقرؤون «المعلم ومارغريتا» على الأرجح، نتيجة محاولاتهم الصادقة تماماً والدراماتيكية لإعادة إنعاش تاريخ المسيح، وليس للاستمتاع الهرطوقي بدروب الحملة الفولاندوفية (نسبة إلى فولاند وأتباعه ـ المترجم).

إيغور زولتوسكي: تم تصوير الخط الإنجيلي في الرواية من منظور جمالي وأرضي. ففكرة أنّ الله يرسل الشياطين إلى الأرض لتحقيق العدالة، بحد ذاتها مزدوجة المعنى. نستنتج أنّ الشر وحده يمكن أن ينتصر على الشر. ما الإيجابي في الحملة الفولاندافية، إنّهم يقطعون الرؤوس، يصيبون الناس بالأمراض المميتة. لم يبارك المسيح أبداً هذه الأعمال.

فلاديمير بوندارينكو: هل يسمح بالتوجه إلى المسيح في الأدب الدنيوي، من وجهة نظركم، يا إيغور بيتروفيتش؟ أيوجد مثال إيجابي؟

إيغور زولتوسكي: كنت في دير نوفو ـ فالامسك في فنلندا، عندما علمت هناك ثلاث سنوات، وتوجهت بمثل هذا السؤال إلى رئيس الدير. قال: «يجب الإبقاء على

المسيح في «الإنجيل»؛ أنا أتفق معه تماماً. يمكن الشك في ظهوره في «أسطورة المفتش الأكبر». احتاج دوستيفسكي إلى تقديم المسيح إلى محكمة الواقع. أنت تريد الحرية، أما الناس فيحتاجون إلى الخبز وليس إلى الحرية، يقول له المفتش الأكبر. إنّها فكرة عصرية تماماً. الحرية من أي شيء، ومن أجل أي شيء؟ لا جواب عند المسيح على هذا السؤال حسب دوستيفسكي. لكن المسيح لم يعد الحرية نزوة أو اتباعاً للهوى، في رأيه الحرية العليا ـ هي تقييد شهوات النفس. ولهذا السبب أعتقد أنّه يجب أن يبقى المسيح في «الإنجيل».

فلاديمير بوندارينكو: تحدثنا عن روسيا المعاصرة. عرفنا في القرن العشرين محاولتين لرأسملة روسيا. انتهت الأولى في (تشرين الأول) أكتوبر 1917. كيف ستنتهي الثانية؟ علماً بأن الرأسملة في بداية القرن العشرين سلكت تقريباً الطريق الحالي نفسه. المسائل اللصوصية والإجرامية والفاسدة نفسها. أعترف، نتيجة معرفتي غير الضعيفة بالغرب، أنني أقف موقفاً إيجابياً تماماً من الرأسمالية السويدية، والدانماركية، والألمانية. وأقف موقفاً آخر بعض الشيء من النموذج الأمريكي، الأكثر وحشية، وقساوة حتى الآن. لكنني أفهم أنّه لا النموذج السويدي، والدنماركي، ولا الألماني، ولا حتى الأمريكي يلائمنا. من غير المعقول أخذ جميع الأنظمة الألمانية، ولا نمط الحياة الألماني ولا القوانين ونقلها إلى أراضينا. لتحقيق ذلك يجب إسكان روسيا بالألمان، وفي الواقع يغادرنا آخر الألمان من بوفولجي. من الضروري، على الأرجح، طرد جميع الناس الروس وإسكان شعوب أخرى مكانهم، عندئذ يمكن بناء الرأسمالية. أمن الممكن أن تكون تلك اليوتوبيا السوفيتية الدموية القاسية، التي كان على رأسها شخص شرقي ساهمت في إطالة عمر روسيا المقدسة قرناً آخر من الزمان؟ لقد كان الشهداء المسيحيون باستشهادهم وآلامهم يمجدون ويدعمون الإيمان بالكنيسة الأرثوذكسية. كيف ستنتهي التجربة الحالية القاسية المرة؟ وجد أمل عند الشعب، في ذلك الحين، في العهد السوفيتي، حتى في ظل القمع، وتحديد الحريات، وكما تعترفون، وجد التفاؤل، وجدت أحلام بالسعادة العالمية، ولو كانت طوباوية. أما اليوم فالشعب يموت، يتم نفي الأخلاق وتجاهلها، لا توجد ثقة ولا إيمان في أي شيء، حتى الأغنياء لا يثقون بالمستقبل، ويبتاعون الملكيات في أوربا. وماذا لو سمحوا للنظام السوفيتي بالتطور والارتقاء؟ تعلمون أن المسيحية عرفت محاكم التفتيش، وهي لم تنف المسيحية القائمة. كنا في مرتبة أعلى من

الصين في جميع المجالات، والآن تعطي مقاطعة صينية واحدة دخلاً أعلى من روسيا بمجملها. نحن الآن نحسد مراكز العلوم الهندية، وقريباً سنحسد إثيوبيا والصومال. ألم يكن بإمكاننا الانتقال حتماً إلى نموذج الاشتراكية المسيحية من دون كل تلك الثورات الليبرالية في عام 1991؟ أما كنا سنسبق، عندها، العالم كله تطوراً ومكانة أخلاقية؟ ألم يحن الوقت للاعتراف بقيمة التجربة السوفيتية، حتى ولو كانت ثقيلة؟ عندئذ، آمن الجميع في العهد السوفيتي، من سولجينيتسين وساخاروف حتى بريجنيف وأندروبوف بمستقبل ما لروسيا. أما الآن فإنّ أغلب السكان، وحتى الكثيرين من قادتنا الروحيين لا يؤمنون بمستقبل روسيا. أنا واثق الآن، أنه لولا السلطة السوفيتية لقضي على روسيا منذ مائة عام تقريباً، ولو خسرت الحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية ـ المترجم) لدفن العالم كله معها وتحتها. ليس مصادفة أن يحتفظ اليهود الأذكياء في إسرائيل بصورة ستالين في بيوتهم. لولاه لما بقوا أمة على الإطلاق. وحتى نحن لما بقينا. وها أنا أسألك، يا إيغور بيتروفيتش، حتى ولو تعرض ذووك للقمع، وبالمناسبة فإن والدي أمضى السنوات العشر المقررة في مشروع بناء سكة حديد بايكال آمور في سيبيريا وفي الشمال الروسي، ومع ذلك ألم يكن من الأفضل المحافظة على السلطة السوفيتية؟

إيغور زولتوسكي: أتعلم، يا فولوديا، حصل ما يحصل عادة في التاريخ، يأتي الناس بنوايا حسنة، وينتهي الأمر بالفضل وإسالة الكثير من الدماء. حافظت السلطة السوفيتية، على أية حال، على المحور الشاقولي (الحامل) الروحي الذي وجد دائماً في روسيا. احتلت الفكرة والقيم الروحية المرتبة الأولى، أما المال والنجاح فقد كان في مرتبة أدنى كثيراً. والآن تم قلب هذا المحور الشاقولي (الحامل). وأصبح مدمراً وغريباً عن التقاليد الروسية، وعن كل ما عاشت روسيا لقرون طويلة بفضله. الآن تم تدمير كل شيء في الروح وفي المجتمع بشكل أكثر جدية مما حصل بعد عام 1917. أين يذهب الإيمان المقدس: ليس إلى الدير؛ بل إلى المناسك والخلوات. يجري فصل الثقافة عن الكنيسة، وهذا أمر مخيف، أيضاً، بالنسبة لثقافتنا. حصل الفصل منذ أيام بطرس... لكن الأدب الروسي العظيم حاول مجدداً توحيد الثقافة والمسيحية. وما دام الإيمان المسيحي كامناً في الروح، يبقى الأمل في مستقبل روسيا موجوداً، وأصبح الأدب، حسب كلام غوغول «درجة غير مرئية إلى المسيحية».

فلاديمير بونداريـنكو: ألا يمكن أن يكون الأدب السوفيتي، وبالأصح الأدب الروسي في العهد السوفيتي، قد أملأ في وعي الناس المسيحية المفقودة أو المقموعة، وكان تلك «الدرجة غير المرئية» إلى الله؟ أيمكن أن تلخيص عظمة الأدب في العهد السوفيتي في المحافظة على روح المسيحية؟ ها قد أقام فيكتور يروفييف ومن على شاكلته «مأتماً تأبينياً على روح الأدب السوفيتي»، وتبين أن ذلك كان مأتماً على روح الروح الروسية القتيلة، ألا يمكن أن نعيد تقييم عظمة الدور الروحي الذي لعبه أدب القرن العشرين كما يجب؟

إيغور زولتوسكي: حبّذا لو كُتبت مقالةٌ تحت عنوان: «مأتم على روح ـ أدب (معاداة الأدب)».

فلاديمير بونداريـنكو: حتى الأدب المعادي للسوفيتية كان جزءاً من الأدب السوفيتي، كانت فكرة أدبية رفيعة، صراع أفكار. ما يثير الخوف والهلع، والشعور بالخطر، هو الأدب الفيزيولوجي (عن الجسد) الحالي، أدب السقوط الشامل للإنسان، هذا فعل شيطاني حقيقي، أخطر من أي تجديف بدر عن بلوك أو يسينين.

يوجد هواة ومحبو وسم كل ما هو موهوب باسم: «أدب معاد للسوفيت»، وكل ما هو تافه بـ«أدب سوفيتي». يا لها من سخافة تامة، وجد أدب واحد في القرن العشرين بكل مآسيه ومعاناته، بكل ما فيه من «مؤيد» و«معارض»: «الاثنا عشر» لبلوك، و«معسكر البجع» لتسفيتاينا و«الدون الهادئ» لميخائل شولوخوف، و«شمس الأموات» لإيفان شميلوف. وحتى كتب فاديف، وكاتايف، لينونف وباوستوفسكي، كانت كتب أفكار. تقدم اليوم جميع القنوات الحكومية بوقاحة وسفه أدب التفاصيل الفيزيولوجية (عن أعضاء جسد الإنسان) أدب دود الأرض. وهذا أكثر خطراً من أي أدب «سوفيتي»، أو «معاد للسوفييت». ويصورون على هذه الخلفية؛ بل وأكثر بروزاً، القارة المنصرمة من أدب المرحلة السوفيتية.

إيغور زولتوسكي: ساهم الأدب الروسي في العهد السوفيتي بإزالة الجليد عن روح الإنسان الروسي، في سبيل تجاوز المرحلة القاسية من الحرب الأهلية والجمعنة في الريف. وللتخفيف على روح المقاتل الذي شارك بلا إرادة في قتل العدو. المرحلة المتأخرة من العهد السوفيتي كانت أكثر إنسانية بكثير من المرحلة الحالية. القادة الليبراليون، أناس أكثر قسوة بكثير من جماعتنا: أعضاء المكتب

السياسي واللجنة المركزية ذوي اللكنة. كنت قد حدثتكم عن غيورغي ماركوف: وزير، وعضو في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي، ومع ذلك استطاع أن يتعاطف، وقدم المساعدة. لم أر مثل هذه المساعدة من قبل القادة الليبراليين الأدبيين. وبالمناسبة، إنّهم (الليبراليون الجدد ـ المترجم) لم يكونوا لطيفين، ومتعاونين حتى في مرحلة شبابهم «اليسارية». أحببت فولوديا ماكسيموف، لأنّه كان إنساناً مختلفاً تماماً. امتلك الجرأة للقول: «أشعر بنفسي مذنباً»، وهذا ما لا يقوله أي ليبرالي. لقد حمل أدب كل من: فيودور أبراموف، وفاسيلي بيلوف، وفالنتين راسبوتين ـ على أية حال، بحرارة كل ما هو ضروري للناس. وكما قال أندريه بلاتونوف: «أعطوا التاريخ مدة ولتكن 50 سنة كي يتنفس، وكل شيء يتصلح». وهذا ما لا يحصل حتى الآن. لم تكن من حاجة لهذه الثورة الليبرالية، كان النظام سيتطور ويرتقي حتماً، ولم نكن سنصل إلى هذه الروح القاسية. الحقد يقود دائماً إلى المأزق.

فلاديمير بوندارينكو: أنتم، يا إيغور بيتروفيتش إنسان القرن العشرين بلا شك. كيف مرّ هذا القرن على روسيا؟

إيغور زولوتوسكي: كان القرن العشرون، من وجهة نظري، آخر قرن رومانسي في تاريخ روسيا. على الرغم من الاختلاط والتعقيد الذي حصل. ما هي رافعة الرومانسية السياسية؟ إنّها تكمن في سلب الشعب إيمانه بالرب. وازدهرت الرومانسية الثورية على موجة إنكار الإيمان بالرب، تلك الرومانسية التي قدمت، من جهة، أمثلة عالية في الفن، وفي العلم، والسياسة، ومن جهة ثانية ـ الإعدامات والدم. لا أعرف قرناً آخر في التاريخ الروسي، باستثناء عصر الانشقاق، قدمت فيه بهذه الكثافة التضحيات من الشعب. لقد أنقذت تلك التضحيات العالم. لم تنقذه من هتلر فقط؛ بل من الدمار العام وانعدام الأمل والثقة انعداماً تاماً، لمدة طويلة نسبياً في الحد الأدنى. تذكروا سنوات ما بعد الحرب. ازدهار الفن، فيليني، والواقعية الجديدة، والشعراء الجدد، والنهوض في صفوف الشعب ذاته، على الرغم من أن المعسكرات كانت لما تزل منتشرة في كل مكان. أتذكر أنني كنت في محطة توليد كهرباء كويبيشيفسكي، سيجت حفرتها بالكامل بالأسلاك الشائكة، وبالحفارات المتبخترة، وعلى كامل المحيط رفعت لوحة: «عاش ستالين!» اختلط كل شيء، التضحية والجريمة، البطولة والإعدام، الطاقة العليا والمعاناة، وتضحية الشعب الروسي قبل

كل شيء، التي من دونها لما ربحنا الحرب أبداً. لم يكن أي شعب ليقدم على تلك التضحيات. لكن القرن العشرين ـ هو التضحية القصوى، الممزوجة بالبطولة، والمأساة، والإعدامات والقمع. قدمت هذه الرومانسية قممها في الأدب، والسينما، وفن العمارة ـ في كل مكان. وقدمت قمم الروح الإنسانية، والنهوض الشامل، الذي استمر حوالي نصف قرن، حتى غاغارين بالتمام. لكن كانت هناك أيضاً ضراوة وقساوة وحشية للرومانسية. رمى الشعب الروسي بنفسه في موقد التاريخ. لماذا نجد اليوم هذا التعب والخمول وعدم الاكتراث؟ أنهكت القوى. نحتاج إلى أن نعيش حياة هادئة لجيلين ـ أو ثلاثة أجيال. تكفينا ثورات. يكفينا تنكيل وقمع وحروب أهلية. كيف نوقف عربدة الدمار هذه؟

تحتاج روسيا إلى أناس عظماء كي يوحدوا الشعب. ■



هاييتي: الأدباء والكارثة

لوران مارتينيه/ تيري لوكلير

نبيل ابو صعب

كان من المقرر أن تبدأ في الفترة 14 ـ 17 كانون الثاني، فعاليات النسخة الثانية من مهرجان Etonnants voyageurs في هاييتي هذا اللقاء القوار الذي يكشف إلى أية درجة يتوحد الأدب مع هذه الجزيرة المبدعة بقدر ما هي فقيرة. غير أن الزلزال الذي وقع يوم 2010/1/13 قد أطاح بكل شيء. وقد نشر موقع المهرجان الإليكتروني مجموعة من الأخبار المتعلقة بالكتّاب الذين كان يتوجب أن يشاركوا في دورته هذه في العاصمة بورت أوبرنس، سنورد بعضها لاحقاً، إضافة إلى البيان التالي:

ـ نتيجة للكارثة المريعة التي ألمت بهاييتي، فإننا نتابع من دون توقف الأخبار القادمة من بورت أوبرنس. إن ميشيل لوبري (مدير المهرجان) وجميع أفراد الطاقم جرى إخلاؤهم مساء يوم الخميس نحو بوانت أبيتر، وهم بصحة جيدة.

ـ الكتّاب والصحافيون الذين ينبغي وصولهم إلى هاييتي يوم الأربعاء، لم يسافروا إليها بالطبع.

ـ أما عن أخبار الكتاب الهايتيين الذين كان ينبغي أن يشاركوا في المهرجان، فقد علمنا ببالغ الأسف بوفاة الكاتب الكندي من أصل هاييتي جورج انغلاد وزوجته ميراي، نتيجة انهيار منزلهما. وقد أكدت الخبر مساء يوم الأربعاء ابنتهم باسكال التي

تعمل طبيبة في كارولينا الشمالية. وجورج انغلاد كاتب وعالم وسياسي ومدرس جامعي يعيش في كندا، وقد حضر إلى هاييتي للمشاركة في المهرجان.

ـ كتب داني لافريير (الفائز بجائزة ميديتشي لعام 2009 عن روايته L'enigme du retour) في موقع Cyberpresse الكندي: «قمت بجولة في المدينة هذا اليوم ورأيت شعباً منضبطاً، وصبوراً، ويساعد بعضه بعضاً في الكارثة العامة؛ إذ كان الهاييتيون يواجهون بعض الصعوبة في تنظيم أمور الحياة اليومية، فإنهم بدوا وسط هذه الكارثة أناساً خارقين».

ـ أورد موقع livreHebdo أن لابلياد، وهي المكتبة الرئيسية في بورت أوبرنس، قد دُمرت تماماً، نتيجة لزلزال يوم الثلاثاء.

ـ وكان الأدب الهاييتي قد عاش أيامه السعيدة وخاصة في الخريف المنصرم، فقد فاز داني لافيريير بجائزة ميديتشي، وجائزة الكتاب الكبرى في مونتريال، عن روايته لغز العودة L'Enigme du retour التي صدرت عن دار غراسيه. وفاز ليونيل تروييو بجائزة ويبلر/لابوست عن روايته Yanvalou pour Charlie (منشورات اكت ـ سيد)، بينما فازت يانيك لاهينس بجائزة RFO عن كتابها lacouleur de l'aube (دار فيسبير)، وكذلك فازت إيميلي بروفات بالجائزة الأدبية الكبرى Caraibe de L'Adelf (جمعية كتاب اللغة الفرنسية) عن كتابها letestement des solitudes (عن دار ميموار دانكرييه).

ـ وكتب آلان مابانكو، وهو كاتب من الكونغو، نال جائزة رينودو عام 2006 عن كتابة Mémoires des porc – épic «كارثة طبيعية، ظلم الطبيعة، زلزال أعمى يضرب أرض هاييتي، أرضي بالتبني، أرض أخوتي وأصدقائي الأعزاء داني لافيريير، وردوني سانت إيلوا، وليونيل تروييو، ولوي ـ فيليب داليمبر.. وكان مقرراً أن نلتقي يوم الخميس لإحياء المهرجان، لكني علقت في الترانزيت، فقد كان ينبغي أن أستقل الطائرة في ميامي لأصل بعد ساعة إلى بورت أوبرنيس العاصمة التي محتها الكارثة. كنت أشاهد الصور على محطة CNN وحاولت الاتصال بداني من دون جدوى، ثم تلقيت رسالة من لوي ـ فيليب داليمبر، الذي أصيب بجراح، بينما كان يحاول إنقاذ والدة زوجة أخيه، وهي امرأة عاجزة. كتب لي:

شكراً لأنك فكرت بي، أيها الأخ العجوز. الهزات تتالى 7.3 و5.9 و5.5 إنه أمر مؤثر، لكن كل شيء على ما يرام على الصعيد الشخصي، الخسائر المادية كبيرة

عند أخي، وقد أُصبتُ بجرح طفيف عند محاولتي القفز من فوق أحد الحواجز في سعي لإنقاذ حماة أخي العاجزة. لكن الإصابة لم تكن خطرة. الأخطار تبدو عن بعد أكبر. أرسلت رسالة قصيرة لمنظمي المهرجان، ولكني لم أتلق أية أخبار».

لقد وجد وسط هذه الفوضى القدرة على الاتصال بالناس، وهذا أمر لا يُصدق تقريباً. أما أنا فلم أتوقف عن الاتصال، وإرسال الرسائل الاليكترونية إلى كل الهايتيين الذين أعرفهم مع سؤال دائم: «هل لديك أخبار عن داني؟». صمت. لكن أحدهم صادف أحدهم الذي كان هو ذاته قد صادف أحد الناس الذي كان قد صادف داني.

في الحقيقة ـ تأخذ رواية داني الرائعة (لغز العودة)، الآن، معنى النبوءة. فأُعيد قراءتها، لكن الكلمات لم تعد هي ذاتها. ثمة شيء كان يُحبَك في هذا الكتاب، ولم نكن قد لحظناه. لم نفك رموزه، وجاءت الطبيعة لتذكرنا به..

كل أفكاري المتعاطفة تتجه نحو هذا الشعب الشجاع، نحو هذه الجمهورية التي قالت دائماً لا.

ـ ثم عاد هذا الكاتب آلان مابانكو، ونشر على موقع lepoint المقال التالي: «هايتي، هذا الوطن قال لا طوال تاريخه. هذا الوطن حطم الرقم القياسي في الانقلابات، كما في المآثر. وكان دائماً في حضور الإنسان. ودائماً في مواجهة «خفة الوجود المتعذر الدفاع عنها»، ديفاليه، الأب، الابن، بابادوك، بيبي دوك، الأعمام والأخوال المدللون.

وصمدت الجمهورية السوداء الأولى، قومت المسار، واستأنفت الرسم والغناء والأدب والفلسفة والطب. في الأدب أعطتنا أسماء كبيرة [جاك سيتفان إليكسي، رينيه ديبستر، إيميل أوليفيه، إدفيغ دانتيكا دافيرتيج، جان ماتيلو، إذا لم نذكر سوى أولئك المعروفين في أوروبا، مع الثنائي الحالي داني لافيريير وليونيل ترويو.. وحينما كانت تتعثر الأمور في هايتي، كان يُقال: «سوف ترون، هكذا هو الأمر دائماً مع الهايتيين، سيجتازون الأزمة في النهاية من دون أن يستنجدوا بآلهتهم الأرواحية». وكانوا يخرجون منها.

كانوا سيعكسون مسار الأشياء. بيد أنهم نسوا الطبيعة. لقد نسوا ما كان يُحاك في أعماق الأرض. كان آلان بوسكيه في تقديمه للطبعة الثانية من مجموعة (idem) (منشورات سيغير 1964) لأحد أشهر الشعراء الهايتيين: دافيرتج، قد عنون مقدمته

باسم: «زلزال: دافيرتيج»؛ فهل كان ذلك تحذيراً مسبقاً؟ لا، فقد عاد الزلزال من دون دافيرتيج الذي مات في أعلى معتزل في مونتريال. لأنه لا يجب أن ننسى ذلك: في هاييتي تأتي الزلازل من رجال الأدب. تأتي من أدب بركاني، ثوراني ومتأجج. وكان لدينا هذه السنة المثال مع تتويج لافيريير من قبل جائزة ميديتيشي، وترويبو من قبل جائزة ويبلر، ويانيك لاهنيس بجائزة RFO.

لقد أرادت الطبيعة إذن أن تفسد هذه البهجة، في حين أنها منذ أكثر من قرنين لم تحمل بمثل هذه الضراوة على أحفاد توسان لوفيرتير وديسالين، فأخذت كرهائن الهاييتيين والأجانب الذين انتقلوا إليها من مختلف أصقاع العالم للمشاركة في مهرجان Etonnants Voyageurs المزمع إحياؤه في بورت أوبرنيس ما بين 14 ـ 17 كانون الثاني. ولن يقام هذا المهرجان فقد دعا الزلزال نفسه إليه، فجاء سلطاناً مطلقاً: غبار، أنقاض، كل شيء هناك.

لن يرى الهاييتيون الضوء لمدة من الزمن؛ بل سيتوجب عليهم الاكتفاء بتخيله. «فالخيال يمكن جرّه، أما ما لا يمكن جرّه فهي العاطفة»، كما ورد في عبارة للافيريير. واليوم، أعلم أن كلمة «عاطفة» هي أشد قوة من كلمة «خيال». لأن الطبيعة اتحدت ضد شعب هو أيضاً شعبي. لأن أفضل أصدقائي لم يعد يطلعني على أخباره، لأننا لم نعدْ نتراسل يومياً، كما نفعل منذ سنوات. لأني أرفض ترف الضوء في شقتي، بينما يطحن ويدق الجنس البشري تحت أنقاض الأحياء الشعبية في بورت أوبرنس، لأن هذا الشعب منحني القوة لأن أقول لا، ولأن أنادي بزنوجتي في غياهب الظلمات، لأني قرأت «بانفعال» رواية «عودة اللغز» لهذا الصديق، وكنت أعتقد أن ما من زلزال آخر سيستطيع تجاوزها، لأني أشعر أني هاييتي أكثر فأكثر، وحتى في جميع الأحوال.

فوز الكاتبة «آنييس ديزارت بجائزة فيرسيون فيمينا ـ عن مغازين ليترير»

مُنحت جائزة Version Femina التي أُحدثت منذ عامين بالتعاون بين أكثر من 36 صحيفة يومية محلية، للكاتبة آنييس ديزارت عن كتابها: «البديل Remplant» (منشورات أوليفيه) وهي وصف قصير ومؤثر لجد الروائية. والجائزة هذه التي يترأسها الكاتب فيليب كلوديل، تتميز بكونها مختلطة؛ إذ يجري في البداية اختيار الروايات من قبل القارئات، قبل أن تصل إلى هيئة مؤلفة من كتّاب وصحافيين في

الصحافة المكتوبة والمرئية (دومينيك بونا، كلود سيريون، فيليب غريمبير وغيرهم..) وقد خلفت آنييس ديزارت في قائمة الفائزات بالجائزة ميتين أرديتي Metin Arditi عن روايتها lafille de Louganis (منشورات آكت ـ سيد) وفاليري تونغ كيونغ Valérie tong Cuong عن روايتها Providence (منشورات ستوك).

وفاة الكاتب الأمريكي ج. د. سالينجر عن موقع الاكسبريس الفرنسية

أوردت وكالة الصحافة الأمريكية الاسوشيتدبرس أن الكاتب الأمريكي ج. د. سالينجر قد توفي يوم 2010/1/29 عن عمر يناهز 91 عاماً، وكانت وفاته طبيعية في منزله في مدينة كورنيش في ولاية نيوهامبشير.

لم ينشر ج. د. سالينجر شيئاً منذ عام 1965، وعاش في اكتفاء ذاتي منذ أكثر من أربعين عاماً. وقد أصبحت روايته (attrape – coeurs) واحدة من أكبر كلاسيكيات الأدب الأمريكي. والأفكار الأكثر تكراراً في روايته، هي أفكار الانتقال من المراهقة إلى سن الرشد وقدرة الطفولة المخلصة.

وفاة الكاتب جاك شيس لوسيل ديبري عن مفازين ليبيترير

«الوحش من سيقول الكلمة الأخيرة في هذا الوادي الذي وهبنا الله إياه، دموع مرة، وظلمات مستحقة»، كتب جاك شيس Jacques Chessex في روايته « lavampire de Roparz» الصادرة عن دار غراسيه. وقال أيضاً في مقابلة مع مراسلتنا آلييت آرميل إنّه يريد إيجاد «حقيقة هادئة، منيرة، من دون أي طموح سوى أن أرى بوضوح في حياتي وفي مماتي». وسط هذا التدرج الضوئي يغادرنا الكاتب الذي علمنا بوفاته يوم 9 تشرين الأول، حين كان يحاضر حول كتابه في يفردون ـ لي ـ بان في سويسرا، على بعد أقل من ثلاثين كيلو متراً من مسقط رأسه، مدينة بيرن. جاك شيس هو مؤلف لكتاب قلق، بين «البراءة والنجاسة» مسكون في الوقت ذاته بمسألة الإله وبتاريخه العائلي: انتحار أب، هو أيضاً كاتب، شخصية صوفية وشيطانية، بين الإعجاب والبحث الدائم عن سرٍّ يجب اكتشافه. شخصية يستدعيها على الأخص في روايته L'ogre (دار غرسيه) التي نال عنها جائزة غونكور لعام 1973.

ولد في بيرن، في إقليم الـفُود، نشر في العشرين من عمره أول مجموعة شعرية (lejour proche) (منشورات ميروار بارتاجيه) ثم سرعان ما أتبعها بثلاثة أجزاء

أخرى. تخصص هذا الكاتب بدراسة فرانسيس بونج الذي التقاه في سنوات الستينيات في باريس؛ حيث أخذ يكتب في المجلة «الفرنسية الجديدة» (lanouvelle Rovue FranÇaise) ثم يعود للإقامة ثانية في موطنه الأصلي. عام 1962. أصدر روايته الأولى latéte ouverte (عن دار غاليمار)، لتتبعها إحدى وعشرون رواية، من بينها monsieur (عن دار غراسيه) وl'imitation (دار غراسيه) كتبت بأسلوب يصفه فريدريك ميتران في تقريظ لاحق للمؤلف، بأنه يقوم على «كلمة قوية ولغة مكتنزة وإيقاع مبهر غالباً». هذا الأسلوب ذو الإيقاع التعزيمي جرى الاحتفاء به عند صدور رواية (laconfession du Pasteur Burg) عن دار (كريستيان بورجوا) عام 1967؛ حيث يبرز التجاذب ما بين حب الله وحب النساء. وقد تكرست موهبته نهائياً عام 1999 حينما نال (جائزة اللغة الفرنسية الكبرى). وقد تجدد هذا التكريم عام 2007 مع نيله جائزة جان جيونو. تأخذ اللغة التي أغناها جان شيس أشكالاً متعددة. فثمة «صوت الصباح» الذي تحدث عنه في حوار مع مجلة تيليراما عام 2008 ويملي عليه كلمات «تأخذ أحياناً شكل قصة، وأحياناً شكل الابتهال الشعري، وأحياناً أخرى شكل الرؤية النقدية ـ فالجنس الأدبي قلما يهم» وقد اغتنى إبداعه بتأثيرات يصفها، عبر مقالات، حول كتّاب آخرين مثل فلوبير، موباسان وغوستاف رود أو بعض الرسامين مثل سورا وغوبا وخافير باغولا أو جان ليكولتر، كتبها هذه السنة لمجلة Artpassions وقد مارس هو ذاته الرسم، ويعرض لوحاته بصورة منتظمة منذ عام 2000، العام الذي أعلن عن إبداعه البصري للمرة الأولى في إسبانيا، في مؤسسة أنطونيو بيريز. وكان من المقرر أن يصدر في الشهر القادم عن دار نوتاري كتابه: (ليلة في الغابة unenuit dans laforét) حيث تتجاور قصائد لجاك شيس ومنحوتات لمانويل ميللر. وقد حافظ جاك شيس على هذا التعبير، حتى النهاية، بوصفه «راوياً شغوفاً»، كما وصفه فريدريك ميتران، وحتى لحظة موته، وربما إلى أبعد من ذلك. وقد نشر هذا العام كتابه unjuif four l'exemple، وأعلنت دار نشر غراسيه عن صدور عمله الأخير في كانون الثاني 2010، ويحمل الاسم المثير: (الجمجمة الأخيرة للسيد دو ساد ledernier crane de Monsieur de Sade.) ■

الإيمان والشعر

د. نذير العظمة

حين يبحث المرء علاقة الشعر بالعقائد الدينية من ناحية الإبداع الشعري لا التنظير العقدي، تبرز إلى المواجهة أسماء شعراء ثلاثة، كان الإيمان ينبوعاً أساسياً من ينابيع إلهاماتهم:

أولهم: دانتي الالجيري صاحب «الكوميديا الإلهية»، الذي كرسه بعضهم شاعراً أول للنصرانية.

وثانيهم: تي، اس إليوت الذي أعلن إيمانه والتزامه بالمذهب الكاثوليكي، وبالعودة إلى المسيح مخلصاً للحضارة الغربية من جفافها الروحي وجدبها القيمي.

وثالثهم: محمد إقبال شاعر الباكستان في ديوانه «جناح جبريل»، الذي عبر فيه شعرياً عن رؤيا إسلامية للحياة والكون والفن، انتظمت معظم شعره وحياته.

والذي يجمع بين هؤلاء الشعراء الثلاثة، أنهم بالدرجة الأولى شعراء، وليسوا دعاة أو مبشرين، وهم يصدرون في معاناتهم الشعرية عن رؤى متقاربة؛ من أن خلاص الإنسان في التحليل الأخير هو خلاص روحي، وأن تاريخ العالم والحضارة بدون ناظم الروح، يقوم على فوضى، ويستقر على اضطراب.

كما يجمع بينهم لا معاناتهم الإنسانية فحسب؛ بل الإيمان على اختلاف انتماءاتهم التاريخية والدينية.

صعب جداً أن نحول الإيمان، الذي يشكل عنصراً أساسياً من عناصر شخصياتهم، إلى ما اصطلح عليه بالالتزام عند الوجوديين والماركسيين وغيرهم من المنتمين إلى الحركات السياسية التي وجدت في الالتزام ضالتها، لضبط علاقة الأيديولوجيا بالشعر، والشعر بالدولة والحضارة والإنسان.

وتي اس إليوت في معرض مناقشته للالتزام، يفضل عليه الإيمان، ليحفظ للشاعر قدرته على الخيار، أي قدرته على الحرية، وليحصنه من سلطة المؤسسة، سواء أكانت دينية أم زمنية؛ فالشاعر هو الذي يختار ينابيع إبداعه، وموضوعات قصائده، وأشكالها وأساليبها.

وغني عن البيان أن شعر هؤلاء، رغم تعبيره عن رؤيا دينية، لم يكن ليعبر عن العقيدة التي ينتمون إليها، بقدر ما كان يعبر عن معاناتهم الوجودية، وشروطهم الحضارية والنفسية.

ورغم أن الإيمان هو البؤرة العميقة في كل منهم، إلا أن شعرهم يعبر عن تجارب وحيوات إنسانية، فهم شعراء أولاً مع حفظ انتماءاتهم الدينية وتجاربهم الروحية، وعدّها تجارب زمنية أي نسبية، ليست لها صفة المطلق الذي ارتبط إيمانهم به.

ورغم الألقاب التي أسبغت على بعضهم من شاعر النصرانية أو شاعر الإسلام، لم يكن لأحدهم أن يكون ناطقاً روحياً عن العقيدة التي ينتمي إليها، وشعرهم في تعبيره عن معاناتهم الكيانية لم يكن موجهاً للدفاع عن العقيدة؛ بل للتعبير عن المعاناة الإنسانية التي لا تضع المصباح تحت المكيال.

وموقف هؤلاء الشعراء من التراث والآخر يسترعي اهتمام الدارس؛ فالموروث الوثني والموحد حضارياً لا ينفصلان، وإن اختلفا في الإيمان والعقيدة.

والإنسان هو المركز الفكري الذي يصدرون عنه موقفهم من التراث، لذلك نجد دانتي يقيم نظامه الفكري في ملحمته الشعرية الكوميديا الإلهية على الإيمان المسيحي فحسب؛ بل على جذوره الرومانية والإغريقية التي كانت

تنتمي إلى الوثنية، من دون أن يهمل إيمانه المسيحي في تصوره للإنسان والعالم الآخر.

فليس إذاً غريباً أن يقوده فرجيل الشاعر الأول في رحلته إلى هذا العالم، إلى وصوله إلى الفردوس، وتتكفل بقيادته من بعد باتريشيا حبيبته التي تمثل الإيمان والجمال؛ الحبيبة التي أبصرها مرة واحدة، ولم يلتق بها فيما بعد، فاتخذ منها رمز القيادة الروحية، مما يذكرنا بالحب العذري في تقاليدنا الأدبية والمأثور المشهور: «من أحبَّ فعفَّ فمات دخل الجنة».

أما تي. اس إليوت في مجمل شعره، بدءاً من قصيدة «الأرض الخراب»، و«أربعاء الرماد»، وقصيدة «أربع رباعيات»؛ فالروح هي المنقذ من فوضى التاريخ.

الأمر الذي صوره تصويراً درامياً في مسرحيته «مقتل في الكاتدرائية»، ترجمها إلى العربية صلاح عبد الصبور، وعارضها في مسرحيته «مأساة الحلاج».

وتي. اس إليوت مثل دانتي يوحد ما بين التراثين الوثني والمسيحي من أجل خلاص الإنسان وحضارته من الجفاف والجدب، ويؤكد نعمة الإيمان بالعودة إلى المسيح، لكنه يفهم عقيدة الفداء المسيحية في إطار الخصب الوثني، كما يفهم الخصب الوثني في إطار حيوية الروح في الفداء المسيحي للتعبير عن معاناته الإنسانية.

والواقع أن الشاعر إليوت كان يعاني من إحباطين: الأول إحباط جنسي من زواج فاشل، والثاني إحباط روحي من عصر متدهور، لا يقيم في التحليل الأخير وزناً للإنسان وروحه، ويتمركز في الربح والخسارة المادية المصير الذي آلت إليه الحضارة الغربية.

وشغلت الأرض الخراب بأبعادها تلك اهتمام النقد الحديث، فذهبت جسي أم ويستون في كتابها «من الطقس إلى الرومانس»، إلى أن بنية الأرض الخراب ونسقها يرتبطان بأسطورة البحث عن الإنسان والأرض، وردهما إلى عافيتهما وحيويتهما المفقودة.

كما يرتبط نسق القصيدة وبنيتها بأساطير الخصب وطقوسه، كما أوردها جيمس فريزر في موسوعته الغصن الذهبي.

وهكذا، فقد وحّد الشاعر إليوت في رؤياه وقصيدته النقيضين: الوثنية والمسيحية في ثيمات الخصب والجفاف، العقم والولادة، انهيار الحضارة واستعادتها العافية والقيمة من خلال معاناة الإنسان وعودته إلى الإيمان والروح والمخلص، الذي ضحى بنفسه من أجل الإنسانية.

أما محمد إقبال فيعبر شعره عن معاناة لصدام مزدوج، وصدام الشاعر هذا لا يؤدي في النتيجة إلى الالتفاف على الذات وإنكار الآخر، بقدر ما يؤكد الانفتاح على هذا الآخر بالحب أولاً، كما بالإيمان واحتوائه جزءاً لا يتجزأ من عالم الإنسان الواحد. وإقبال، في هذا الصدام، يعبر عن رفضه للموروث البالي الذي يحمله مسلمو الهند، ويعوقهم عن الحرية والحركة والحياة، كما يعبر عن رفضه لقيم أوربا المادية في شطرها البريطاني، الذي استعمر الهند، فابتلع ثرواتها وغناها، وغيب إنسانها عن خارطة الوجود.

وكما عاد دانتي وإليوت إلى ينابيع الإيمان، فإن إقبال يتجاوز المواريث البالية للهند إلى عقيدة الوجد الصوفي، الذي يستوعب البشرية جمعاء، ولا يفرق بين أبيض وأصفر وأسود، وينظر بعين واحدة إلى طقوس الكنيسة السياسية والدينية في الغرب، وطقوس الخرافة الدينية في الهند، التي تشكل حاجزاً واحداً أمام تقدم الروح الإنساني.

لقد أعجبت أوروبا بشعر إقبال وطاغور رغم أنهما عبرا عن تقاليد أخرى، وكتبا بلغات مختلفة، كما أعجبنا نحن بشعر دانتي وإليوت، رغم اختلاف الانتماءات الدينية؛ فما يجمعنا وهؤلاء هو الشعر وليس العقيدة، وما يجمعهم بنا هو الشعر أيضاً وليس العقيدة؛ فالشعر إذن عامل إنساني وموحد وقاسم مشترك بين الحضارات جميعاً في تعبيره عن النفس الإنسانية، وهؤلاء الشعراء نجحوا جميعاً في توجهاتهم الإنسانية والجمالية إلى الآخر، مع أنهم في الجوهر يصدرون عن انتماءات إيمانية، ليست ضربة لازب بينهم وبين القراء.

وحين تتحول العاطفة الدينية إلى شعر، تخترق حواجز الحضارات واللغات؛ أما إذا بقيت أسيرة الإرشاد والوعظ، فإنها تخسر الشطر الأعظم من القراء، حتى الذين يشاطرونها العقيدة، إن الوجد الصوفي أو المحبة الإنسانية الشاملة التي عبر عنها إقبال، عبر عنها دانتي بإيمانه بالنعمة السماوية، وعبّر عنها إليوت بالعودة إلى الروح الواحدة وينابيع الخصب، مع تأكيد المعاناة الكيانية للفرد؛ فالإيمان عند نفر من الشعراء، يمكن أن يولد جذوة الشعر التي تدفئ الإنسان في ليالي الشتاء الباردة، وتضيء له عتمة الدرب في الليل الطويل.

حين نقرأ ديوان «جناح جبريل» لمحمد إقبال، نشعر بجسمنا قد خف، وتحول إلى جسم أثيري، ونتأهب للعودة إلى روح الكون والبارئ الذي أبدعه وصوره.

والسر في ذلك ما أعتقد أننا، ونحن نعجب بموقف إقبال ورؤياه من الحياة والكون والفن التي يستوحيها من ينبوع إسلامي، ما يشدنا في شعره، هو الجانب الإنساني.

الإيمان نعمة، ولكن الشاعر يعرف كيف يجعل من هذه النعمة فردوساً للتجربة الإنسانية، لا يصدمنا بعقيدته، ولا يهول علينا بأخلاقه وقيمه؛ بل يبثنا نجواه من النفس إلى النفس، عبر التجربة الإنسانية، التجربة مقترنة بالرؤيا. والرؤيا متوهجة بالإيمان، هو السر الذي يكمن خلف شعر إقبال، الذي تميز بتآلفه ورجحانه في آن.

فالرفاه المادي الذي تصر أوربا على استمراره مجرداً عن روح الإنسان، ومعزولاً عن نبض قلبه، لا يبهر عينيه ولا يغرر بعقله، لأن هذا الرفاه على أهميته ينقصه النضج الحضاري، وماذا يجدي الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه؟!

وإقبال يهيب بالشاعر الذي يسكنه ألا يخضع لقيم الرفاه المادي، وأن يتعرى كالدرويش من بهرج الدنيا، ليكون قادراً على فعل البصيرة التي تمسك بالسر وتقلب الكون، وتعرف أن الإنسان يثمن بروحه وقيمه لا بزينته وبدنه.

وإقبال يجرب أوروبا والحضارة، ويعاني هيمنة المادة، لكنه يخلص من هذه التجربة بإيمان أقوى؛ إنه لا يوصد أبواب العقيدة على نفسه؛ بل يخرج إلى العالم يعانيه، ويخرج منه بالذات التي تمرست بحمأ الطين، فصارت أقوى توهجاً وأحدّ بصيرة، لتنفي العدم وتشكل الوجود، «بنفس هندي ونغم عربي».

بهذه الرؤيا وبهذه الروح، لم يكن من مندوحة أمام إقبال من العودة إلى ينابيع التصوف الإسلامي؛ فقد وصل من خلال تجربة الذات ومعاناتها إلى الانصهار بروح العالم، أو ما يسميه المصطلح الصوفي بوحدة الشهود، بلغة الطريقة النقشبندية التي كانت ميراثاً لإقبال.

ووحدة الشهود هذه جعلته يدرك أن الحق واحد، والعالم واحد والتنزيل واحد، على اختلاف الأديان والرسل؛ فالذات المؤمنة هي البذرة التي يتكون منها العالم.

لذا نراه يؤكد على العودة إلى سنائسي وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي، سادات الشعر الصوفي في الحضارة الإسلامية في شقها الشرقي.

وبهذا يتبين لنا أن إقبال يرفض قيم أوربا، ويشدد على العودة إلى تقاليد الفكر الإسلامي في اتجاهاته المتصوفة والزاهدة، رداً على الانغماس في المادة والانبهار بها؛ فالذات النقية الطاهرة هي جوهر الإنسان الكامل الذي يطمح إليه الشاعر.

كما يشدد على التجربة الإنسانية انطلاقاً من الإيمان؛ فالحضارة التي تتخلى عن الدين مآلها الفوضى والخراب، كما يرى.

يستحق إقبال بحق اللقب الذي أعطي له بوصفه شاعراً إسلامياً، لكن ينبغي أن يوافقه المرء على آرائه وأفكاره التي يستوحيها من التراث الصوفي، ويكسوها بمخيلته الشاعرة، ليقدر شعره ويعجب به.

تعلمنا سيرته الشعرية دروساً كثيرة، ولكن لا يمكن أن نجعله نموذجاً للشاعر الذي سيأتي كائناً من كان؛ فلكل تجربته، ولحظته التاريخية، وإيمانه.

وشاعرية إقبال الحقة هي قدرته في أن يوصل إلى المتلقّي تجربة فذة، تستوحي العقيدة، ولا ترى أن تقوم الحضارة والدولة بدونها، لكنه يشدد في

الآن نفسه على تجربة الفرد الكيانية والتجربة الشعرية بنفس صوفي؛ فالذات المؤمنة هي نواة العالم.

لقد اخترق حاجز الغرب، وعاد حاجاً إلى ينبوع الحقيقة ورحم الحضارة، ليولد من جديد.

وهكذا يتضح لنا في النتيجة، أنه لا يمكن للشعر أن يتبرأ من الأخلاق والعقيدة والسياسة، لكن شريطة أن يحافظ على هويته كشعر، وألا يتحول إلى بوق يبلغ صوتاً غير صوته.

والشعراء الذين يتجاوزون سلطة الشعارات والبيروقراطيات الأيديولوجية، هم الذين يبدعون لنا شعراً جديراً بالبقاء، كما فعل إقبال.

وإذا خير الشاعر بين التزام قسري يفرض عليه من الخارج والإيمان، فليكن الإيمان اختياره؛ فشاعر مؤمن خير من شاعر ملتزم، يتوسل الالتزام بشكل آلي وخارجي لسلطة لا يهمها الشعر.

الالتزام قوة تفرض على المبدع من الخارج، بينما الإيمان نور يفيض من النفس ويشع من الداخل، ليساعد على حرية الاختيار.

أفضل الإيمان على الالتزام، لأنه ينطوي على صدق التجربة الإنسانية وحريتها؛ فالشاعر في إطارها مسؤول أمام ضميره ووجدانه، لا أمام الحزب أو القبيلة أو الجماعة أو السلطة أو الأخلاق أو الأيديولوجيا.

إن المؤمنين بالحياة هم الذين أعطونا في تاريخ الشعر نتاجاً طيباً، إلا أن فقهاء الفلسفة والسياسة والأيديولوجيا منذ أفلاطون، والكثرة الكاثرة من المنظرين العقديين، نهضوا ضد استقلالية التجربة الشعرية والفنية، ووضعوا قوائم ممنوعات ومباحات للإبداع، وطردوا من مدنهم الفاضلة الشعراء الذين يصغون إلى نفوسهم لا حكمة القبيلة.

لقد تخالفت الماركسية والوجودية على الالتزام في الفن والشعر لدواع عقدية وتاريخية، الماركسية عقيدة كلية، وكذلك الوجودية، فلا بد إذن من نظرة محددة إلى الفن، أضف إلى ذلك ظروف احتلال النازية لأوروبا، ولاسيما فرنسا التي كان فيها الوجوديون والماركسيون في ذروة الأوج، وحركة المقاومة ضد

الاحتلال التي هيمنت عليها قيادات ونخب أيديولوجية أو فكرية، لأن في الالتزام تعبئة ضرورية للتحرر، مما أعلى من شأنه عند الفريقين، وبقي الإيمان هو المحرك الأساسي لاختيار الأفراد، حرياتهم، وأفكارهم، وتعيين مسؤولياتهم أو التزامهم من هذا الاختيار، فكان الالتزام ضرورة تاريخية لم تنقلب إلى إستراتيجية دائمة للشعر، ورغم أن الشعراء استطاعوا أن يبثوا إبداعاتهم ضد الاحتلال، إلا أن شعر المقاومة لم يخلع ثياب الميدان، واستطاعوا أن يحولوا قناعاتهم إلى شعر يقاس بمرجعيات الفن لا ضرورات المقاومة والمرحلة، ومسلمات أيديولوجية محددة.

الإيمان الطوعي لا الالتزام القسري الذي يضحي بحرية الاختيار، هو ألصق بالتجربة الشعرية وكرامة الشعر، والالتزام المعقد الذي كان شعاراً للنزعات الماركسية والأحزاب الثورية والاشتراكية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، لم يترك إنجازاً شعرياً مهماً في حياتنا الإبداعية، بقدر ما جعل من القصيدة مأوىً وملجأً لشعارات أقرب إلى السياسة منها إلى الشعر.

لقد نصّبت على ضمير الشاعر وقريحته ومخيلته سلطات خارجية لا علاقة لها بالشعر، ودفعت بالشاعر إلى التضحية بالقيم الجمالية والفنية من أجل مضامين أيديولوجية، لاكها النشر، ولاكتها المقالة، ولاكتها الخطابة، حتى وصلت إلى القصيدة محملة بكل ما يدمرها من أفكار جاهزة، تفتعل الشعر، وتعيده إلى إنشاء ونظم لا روح فيه.

لا يمكن للشعر أن يتجرد بوصفه فعالية إبداع، عن قناعات الشاعر المبدئية والأخلاقية والدينية، لكن المبدع الحق يحول قناعاته إلى شعر لا وعظ لموقف أيديولوجي جاهز.

والشاعر يعلمنا من خلال معاناته الإنسانية، بينما يخاطب ذائقتنا الجمالية، لا ورعنا الديني أو التزاماتنا الأيديولوجية. ■